



UFG

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS**

MARCELO FECUNDE DE FARIA

VIVA O ZÉ PEREIRA! VIVA O CARNAVAL!
*VIDA E FORMAS EXPRESSIVAS NA OBRA DE ARTE DE
FRANCISCO CORRÊA VASQUES*

**Goiânia
2024**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Marcelo Fecunde de Faria

3. Título do trabalho

VIVA O ZÉ PEREIRA! VIVA O CARNAVAL! VIDA E FORMAS EXPRESSIVAS NA OBRA DE ARTE DE FRANCISCO CORRÊA VASQUES

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Fecunde De Faria, Discente**, em 12/05/2024, às 22:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 29/06/2024, às 08:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4546653** e o código CRC **319A490E**.

MARCELO FECUNDE DE FARIA

VIVA O ZÉ PEREIRA! VIVA O CARNAVAL!
VIDA E FORMAS EXPRESSIVAS NA OBRA DE ARTE DE
FRANCISCO CORRÊA VASQUES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Doutor em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais
Linha de pesquisa: Teorias e Práticas das Performances

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.

Goiânia
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Faria, Marcelo Fecunde de
Viva o Zé Pereira! Viva o Carnaval! Vida e Formas expressivas na Obra de Arte de Francisco Corrêa Vasques [manuscrito] / Marcelo Fecunde de Faria. - 2024.
284 f.

Orientador: Prof. Robson Corrêa de Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2024.

Inclui mapas, fotografias, gráfico, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Carnavalização. 2. Dialogia. 3. Estudos da Performance. 4. Teatralidade. 5. Teatro brasileiro. I. Camargo, Robson Corrêa de, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 05 da sessão de Defesa de Tese de Marcelo Fecunde de Faria que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos três dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada: VIVA O ZÉ PEREIRA! VIVA O CARNAVAL! VIDA E FORMAS EXPRESSIVAS NA OBRA DE ARTE DE FRANCISCO CORRÊA VASQUES. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (PPGPC UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Jean Carlos Gonçalves (UFPR), membro titular externo; Professora Doutora Andrea Barbosa Marzano (UniRio), membro titular externo; Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG), membro titular interno; Professora Doutora Sílvia Cristina Martins de Souza (UEL), membro titular externo, cujas participações ocorreram por videoconferência. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros, e sugerido a revisão de estilo da escrita. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Silvia Martins** registrado(a) civilmente como **Silvia Cristina Martins de Souza**, **Usuário Externo**, em 07/05/2024, às 10:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vania Dolores Estevam De Oliveira**, **Usuário Externo**, em 07/05/2024, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jean Carlos Gonçalves**, **Usuário Externo**, em 07/05/2024, às 16:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo**, **Usuário Externo**, em 09/05/2024, às 09:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andrea Barbosa Marzano**, **Usuário Externo**, em 10/05/2024, às 14:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4548782** e o código CRC **383B6F20**.

Referência: Processo nº 23070.004857/2024-56

SEI nº 4548782

AGRADECIMENTOS

Aos Amigos, Amigas, Pais e Irmãos que ajudaram a tocar estes tambores com força e não deixaram que os ritmos se abalasses diante das adversidades da vida.

Ao meu companheiro Ângelo Machado que com carinho soube seguir o caminho junto e dançar quando preciso.

Ao meu pequeno grupo do *Team Robson* que em conjunto fizemos belas batidas sonoras pelo mundo.

Aos mascarados e batuqueiros dos Zé Pereiras que seguem resistindo por este mundo globalizado.

Ao meu grupo de Teatro Barracão que soube me dar espaço neste tempo de pesquisa.

À Secretaria Estadual de Educação do Estado de Goiás e à Secretaria Municipal de Educação de Itaberaí-GO que concederam as bolsas de estudos e o afastamento para realizar os estudos.

Ao Grupo de Pesquisa em Performance Culturais (UFG) onde realizei meus diálogos constantes.

Por fim, ao meu grande orientador, Robson Camargo, que soube me entender e afinar os instrumentos sempre que necessário.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS**

Tese intitulada **Viva o Zé Pereira! Viva o Carnaval – Vida e Formas expressivas na obra de arte de Francisco Corrêa Vasques**, de autoria de Marcelo Fecunde de Faria, analisada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Robson Corrêa de Camargo
Universidade Federal de Goiás

Andrea Marzano
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná

Silvia Cristina Martins de Souza
Universidade Estadual de Londrina

Vânia Dolores Estevam de Oliveira
Universidade Federal de Goiás

Goiânia, 2024.

RESUMO

Viva o Zé Pereira! Viva o Carnaval – Vida e Formas expressivas na obra de arte de Francisco Corrêa Vasques

A presente tese se propõe a reconfigurar a trajetória histórica e cênica da coisa cômica *O Zé Pereira carnavalesco*, escrita e produzida por Francisco Corrêa Vasques (1839-1892), apresentada no palco do Teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro, em 1869. O *corpus* documental da pesquisa é constituído pelas cenas cômicas de Vasques escritas entre 1839 e 1892, enunciados produzidos em periódicos que constam na base de dados da Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional), imagens e textos literários que refletem o contexto e o alcance do trabalho de Vasques para além do seu período de vida. O universo do teatro brasileiro e o da festa carnavalesca em suas constantes mudanças, auxiliam a análise objetivada neste trabalho evidenciando a relação da cena de Vasques com a festa carnavalesca e as manifestações populares que emergiram nas cenas com suas paródias e canções. Esses traços são fundamentais na construção das personagens, nos roteiros e na forma de encenação em busca do riso carnavalizado. O eixo teórico da pesquisa se constitui a partir de referências nas teorias do Círculo de Bakhtin e de suas compreensões da dialogia e da carnavalização, em diálogo com o fundamental conceito de teatralidade de Nicolas Evreinov (1879-1953). Aborda-se inicialmente a cosmologia da carnavalização e sua essencial concepção da memória do gênero, refletindo como a obra de arte pode ser capaz de possibilitar leituras diversas em seu tempo e em períodos diferentes, tendo em vista a natureza dialógica e a essência artística da obra. A narrativa centra-se na figura de Francisco Corrêa Vasques e de suas criações, que contemplam sua estilística e as escolhas enunciativas inseridas no ambiente sociocultural brasileiro. Ao longo do trabalho os enunciados pesquisados demonstram que a citada cena cômica, de grande simplicidade técnica, tornou-se sucesso de público e repercutiu no tempo histórico criando uma rede de conexão entre passado e futuro, sendo comentada, décadas, depois por cronistas, jornalistas, literários, adentrando a própria cultura musical carnavalesca. Essa cosmologia nos possibilita compreender que a performance teatral se torna um acontecimento valorativo e dialógico que se expande, ricocheteia, ressoa, entoa em um tempo maior, ajuntando traços e sinais de seus leitores, criando novas ondas de possibilidades expressivas. Este inventário nos conduz para as idas e vindas da relação entre arte, contexto e seus processos. A festa carnavalesca, símbolo máximo da alegria e do estado de oposição entre a normatividade da vida cotidiana e a outra vida que surge na festa, adentrou o teatro brasileiro, transformou-o e ressignifica novos direcionamentos. Assim, além de inventariar, a pesquisa celebra e ecoa o encontro do teatro com o carnaval e a vida, e vice-versa, problematizando a obra de arte nas quebradas de seu tempo. E viva o Zé Pereira!

Palavras-chave: Carnavalização; Dialogia; Estudos da Performance; Teatralidade; Teatro brasileiro.

ABSTRACT

Long live Zé Pereira! Long Live Carnival – Life and Expressive Forms in Francisco Corrêa Vasques' Art

This thesis proposes to reconfigure the historical and scenic trajectory of the comic thing in *O Zé Pereira Carnavalesco*, written and produced by Francisco Corrêa Vasques (1839-1992) and acted on the stage of the Teatro Fênix Dramatica in Rio de Janeiro in 1869. The documentary corpus of this research consists of Vasques' comic scenes written from 1839 to 1892, statements produced in periodicals on the database of the Brazilian Digital Library (National Library), and the images and literary texts that reflect the context and scope of Vasques' work beyond his lifetime. The universe of the Brazilian theater and that of Carnival in its constant changes help the analysis aimed at this work, evincing the relation of Vasques' scene with the carnival party and the popular manifestations that emerged in the scenes with their parodies and songs. Traits that are fundamental in building characters, scripts, and a way of staging in search of carnivalized laughter. The theoretical axis of this research is based on references in the theories of Bakhtin's Circle and its understandings of dialogy and carnivalization, in dialogue with Nicolas Evreinov's (1879-1953) fundamental concept of theatricality. Initially, this research addresses the cosmology of carnivalization and its essential conception of the memory of the genre, reflecting on how works of art may be able to enable different readings in its time and in several periods in view of its dialogical nature and artistic essence. This narrative focuses on the figure of Francisco Corrêa Vasques and his creations, contemplating his stylistics and enunciative choices in the Brazilian sociocultural environment. Throughout this study, the researched statements show that the aforementioned comic scene and its great technical simplicity became a success with the public and reverberated in historical time, creating a network connecting past and future and being the target of comments from chroniclers, journalists, and literary critics decades later, entering the Carnival musical culture itself. This cosmology enables us to understand that theatrical performance becomes an evaluative and dialogical event that expands, ricochets, resonates, sings in a longer time, gathers traces and signs of its readers, and creates new waves of expressive possibilities. This inventory leads us to the comings and goings of the relation between art, context, and its processes. Carnival, the ultimate symbol of joy and the state of opposition between the normativity of everyday life and the other life that emerges in this party, entered the Brazilian theater, transforming it and re-signifying new directions. Thus, in addition to its inventory, this research celebrates and echoes the encounter of theater with Carnival and life and vice versa, problematizing the work of art in the ravines of its time. And long live Zé Pereira!

Keywords: Carnivalization; Dialogy; Performance Studies; Theatricality; Brazilian theater.

RÉSUMÉ

Vive Zé Pereira ! Vive le carnaval — Vie et formes expressives dans l'œuvre de Francisco Corrêa Vasques

Cette thèse vise à reconfigurer la trajectoire historique et scénique de la pièce comique *O Zé Pereira Carnavalesco*, écrite et produite par Francisco Corrêa Vasques (1839-1992) et jouée sur la scène du Teatro Fênix Dramática à Rio de Janeiro en 1869. Le corpus documentaire se compose de scènes comiques écrites par Vasques entre 1839 et 1892, de déclarations publiés dans des périodiques disponibles dans la base de données de la Bibliothèque numérique brésilienne (Biblioteca Nacional), d'images et de textes littéraires qui reflètent le contexte et la portée de l'œuvre de Vasques au-delà de sa vie. L'univers du théâtre brésilien et celui de la fête du carnaval, dans ses changements constants, facilite l'analyse visée dans ce travail en mettant en évidence la relation entre la scène de Vasques et le carnaval et les manifestations populaires qui ont émergé dans les scènes avec leurs parodies et leurs opérettes. Des traits qui sont fondamentaux dans la construction des personnages, dans les scénarios et dans la forme de la mise en scène à la recherche du rire carnalesque. L'axe théorique de la recherche est basé sur les théories du cercle de Bakhtine et sa compréhension du dialogue et du carnalesque, en dialogue avec le concept fondamental de théâtralité de Nicolas Evreinov (1879-1953). Dans un premier temps, la cosmologie du carnalesque et sa conception essentielle de la mémoire du genre sont abordées, en réfléchissant à la manière dont l'œuvre permettre différentes lectures en son temps et à différentes époques, compte tenu de sa nature dialogique et de son essence artistique. Le récit est centré sur la figure de Francisco Corrêa Vasques et ses créations, qui comprennent ses choix stylistiques et énonciatifs dans l'environnement socioculturel brésilien. Tout au long de l'ouvrage, les recherches montrent que la scène comique susmentionnée, d'une grande simplicité technique, a connu un grand succès auprès du public et a eu des répercussions dans le temps, créant un réseau de connexions entre le passé et le futur, commenté des décennies plus tard par des chroniqueurs, des journalistes et des auteurs littéraires, et entrant dans la culture musicale carnalesque elle-même. Cette cosmologie nous permet de comprendre que la représentation théâtrale devient un événement évaluatif et dialogique qui s'étend, ricoche, résonne longtemps, recueillant les traces et les signes de ses lecteurs, créant de nouvelles vagues de possibilités expressives. Cet inventaire nous fait découvrir les allées et venues de la relation entre l'art, le contexte et ses processus. La fête du carnaval, symbole ultime de la joie et de l'état d'opposition entre la normativité de la vie quotidienne et l'autre vie qui émerge de la fête, a pénétré le théâtre brésilien, l'a transformé et lui a donné de nouvelles significations. Ainsi, au-delà de l'inventaire, la recherche célèbre et fait écho à la rencontre entre le théâtre, le carnaval et la vie, et vice versa, problématisant l'œuvre d'art dans les ravins de son temps. Et longue vie à Zé Pereira !

Mots-clés: Carnavalesque ; Dialogisme ; Études de performance ; Théâtralité; Théâtre brésilien.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Zé caipora encontra um Zé Pereira.....	23
Figura 2: Vasques.....	75
Figura 3: Teatro São João em 1817.....	91
Figura 4: Anúncio do Teatro S. Pedro de Alcantara.....	99
Figura 5: Anúncio 1858 – O tio Mauricio assombrado pelo mágico.....	103
Figura 6: Anúncio 1858 – José Maria assombrado pelo mágico.....	104
Figura 7: Anúncio 1860 – A honra de um marinheiro.....	112
Figura 8: Anúncio 1860 – O Sr. Joaquim da Costa Brasil.....	113
Figura 9: Anúncio 1860 – Periódico Diário do Rio de Janeiro.....	114
Figura 10: Capa do livreto “As pitadas do Velho Cosme”.....	122
Figura 11: Encarte com livretos de Vasques.....	123
Figura 12: Entrudo e Carnaval de 1880.....	144
Figura 13: Anúncio O Zé Pereira Carnavalesco.....	147
Figura 14: Anúncio O Zé Pereira Carnavalesco.....	147
Figura 15: Anúncio O Zé Pereira Carnavalesco.....	148
Figura 16: Anúncio O Zé Pereira Carnavalesco.....	148
Figura 17: Capa do folheto da cena cômica O Zé Pereira Carnavalesco.....	149
Figura 18: Jogos durante o Entrudo no Rio de Janeiro.....	158
Figura 19: Entrudo.....	159
Figura 20: Entrudo e Carnaval de 1880.....	166
Figura 21: Anúncio theatros 1841.....	169
Figura 22: Entrudo x Carnaval.....	180
Figura 23: Offenbach no Rio de Janeiro I.....	204
Figura 24: Offenbach no Rio de Janeiro II.....	204
Figura 25: Offenbach no Rio de Janeiro III.....	205
Figura 26: Offenbach no Rio de Janeiro IV.....	205
Figura 27: Offenbach no Rio de Janeiro V.....	205
Figura 28: O Bombeiro de Nanterre entre os índios.....	207
Figura 29: capa da partitura francesa.....	213
Figura 30: Zé Pereira Carnavalesco.....	221
Figura 31: Zé Pereira 1873.....	227
Figura 32: Zé Pereira 1909.....	227
Figura 33: Zé Pereira Revista <i>Fon Fon</i> 1909.....	228
Figura 34: Zé caipora encontra um Zé Pereira.....	228
Figura 35: Zé Pereira com bumbo.....	229
Figura 36: Zé Pereira com bumbo 1907.....	229
Figura 37: Anúncio em periódico da peça A lotação dos bondes.....	233
Figura 38: Zé Pereira. Saída dos adultos, ano 2020.....	251
Figura 39: Instrumentos da batucada em 2014 no espaço de saída.....	254
Figura 40: Zé Pereira. Preparação para as saídas na sede do grupo, ano 2020.....	255
Figura 41: Zé Pereira. Mascarado aguardando a saída, ano 2020.....	256
Figura 42: Zé Pereira. Criança mascarada aguardando saída, ano 2020.....	257
Figura 43: Zé Pereira. Mascarados em caminhada, ano 2018.....	257
Figura 44: Trajeto do cortejo no 1º dia/2014.....	259

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1: primeira parte da partitura <i>Les Pompiers de Nanterre</i>	213
Partitura 2: terceira parte da partitura <i>Les Pompiers de Nanterre</i>	214
Partitura 3: Zé Pereira 1942.....	232

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: as obras de Francisco Corrêa Vasques (1856-1868).....	124
Tabela 2: as obras de Francisco Corrêa Vasques (1869 - 1892).....	125
Tabela 3: personagens de Orfeu na roça.....	137
Tabela 4: Personagens da coisa cômica.....	150

ORGANOGRAMA

Organograma 1.....	243
--------------------	-----

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	10
INTRODUÇÃO – <i>Rufem os tambores! Puxem as cortinas</i>	12
PRELÚDIO – Urdidura e trama de sentidos.....	21
1.1 O teatro na vida: a vibração da Teatralidade.....	25
1.2 Cosmovisão carnavalesca: a vibração da carnavalização.....	41
1.3 A palavra encarnada: a vibração das Performances Culturais.....	55
1.4 O entrelaçar da teia: conexões e direcionamentos.....	72
CAPÍTULO 2 – Fios de Arte e Vida: o homem e sua obra.....	75
2.1 O contexto do teatro brasileiro nos primeiros passos de Vasques.....	90
2.2 Do ator ao autor: “...e o gás virou lamparina”.....	101
2.3 O correr da pena e as formas expressivas de Vasques.....	127
CAPÍTULO 3 – A tessitura da “coisa cômica”: O Zé Pereira Carnavalesco.....	144
3.1 E viva o Zé Pereira: o nascer da coisa cômica.....	146
3.2 “Esta vida, repito, é uma mascarada eterna, um entrudo perene”: as memórias de um carnaval nas entrelinhas da coisa cômica.....	156
3.3 A variada batida dos Zés Pereiras no Brasil oitocentista.....	196
3.4 A opereta <i>Les Pompiers de Nanterre</i>	211
3.5 Carnavalização: o original e a cópia entre Bombeiros e Zé Pereiras.....	225
CAPÍTULO 4 – Tramas entrelaçadas: Ecos e Ruínas da coisa cômica.....	231
4.1 As tramas no Grande Tempo.....	232
4.2 Circularidade do Zé Pereira Carnavalesco.....	242
4.3 Conexões da trama no tempo: da literatura teatral para a Vida.....	257
ANTES QUE DESÇAM AS CORTINAS – algumas considerações.....	273
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	276
ANEXOS.....	285

Uma história antes de tudo...

Em um certo município, no interior do estado de Goiás, no longe Goiás, existe uma manifestação da cultura carnavalesca chamada Zé Pereira. Acontece nos quinze dias que antecedem o carnaval, na zona urbana do município de Itaberaí, pequeno, com cerca de 50 mil habitantes, e finaliza no dia anterior aos dias do carnaval nacional brasileiro. É composta por um grupo de crianças, jovens e adultos, na ampla maioria do sexo masculino, que se juntam para saírem às ruas mascarados e caracterizados com figurinos específicos. Suas saídas são acompanhadas pela sonoridade da batucada, grupo de percussionistas que tocam os bumbos e tarolas, e pela audiência que, efervescente, se aglomera para acompanhar os cortejos nesses quinze dias de festa. Entre máscaras, bater dos bumbos e passos nas ruas, os corpos dos caminhantes interagem e fazem dos momentos uma nova realidade, avessa à normatização do cotidiano. As máscaras de látex evidenciam as mudanças históricas do objeto e a globalização do mercado de entretenimento ao revelar monstros e o que os monstros representam e espelham, aterrorizam: personagens dos filmes de terror *hollywoodianos* e que foram se carnavalizando. Os corpos dos mascarados nesse intuito assumem um estado determinado, metamorfoseado no *Entre*, nem humano, nem monstro. Seus gestos se tornam extremos, longos e acelerados, se jogam no chão, se arrastam pelas ruas, avançam nas pessoas que assistem e acompanham, e distribuem seu “horror” festivo. O rei Momo dá lugar ao rei Monstro. O julgamento entre o feio e o bonito não faz sentido, entre tantos efeitos de rostos mutilados e ensanguentados das máscaras. As máscaras espelham as horripilantes versões recônditas de nós mesmos encobertos, ocultos, desconhecidos, ignorados. E assim o riso se faz presente na mesma sintonia e desafino. Por trás das máscaras um outro mundo se esconde, se abafa e atroa. Quem se mascara, transforma seu eu cotidiano, de trabalhador, filho, marido, estudante, e irrompe sua interioridade festiva, alegre e de atitude. Esse corpo ensaia uma nova realidade diferente da sua, por certo antagônica. No Zé Pereira permite-se ser um outro, grotesco. Os cortejos percorrem as ruas, modificando momentaneamente a paisagem urbana. A mesma rua molda os corpos que nela transitam. Corpos e ruas se adaptam e se tornam festa em movimento.

Nesses cortejos foi que ouvi o som da batucada pela primeira vez, o *bum bum bum* que caracteriza a sonoridade da manifestação. A batida do tambor ritmada na diferenciação de tempos e ritmos me chamou a atenção, pela força da pancada, pela força da emissão e pela atenção de todos que ouviam e paravam para prestar atenção. Era como um sinal para o “transe”. Cada *bum* acionava a expectativa da passagem dos Zés pela rua. *Bum, bum, bum! Bum! Bum bum bum!* Cada *bum* é um convite, um alerta, as três batidas de Molière que anunciam o início do espetáculo no teatro. Com o tempo notei que a sonoridade havia se tornado o signo daqueles eventos, ano após ano. Quando emitida, ela instantaneamente lembrava a manifestação. Os moradores do pequeno município acessam facilmente essa reação simbólica, em tempos de carnaval ou fora dele, a sonoridade vibra festa. A batida vibra no corpo e na alma, e tudo vira carnaval, pois Goiás vive aqui dentro, e essa vida está cheia de ocultos caminhos.

INTRODUÇÃO

Rufem os tambores! Puxem as cortinas...

Esta pesquisa possui antecedentes profundos, não daria para começar sua apresentação sem antes demonstrar a memória e o caminho que a cerca, a compõem, e a experiência de quem a faz. No ano de 2011, ainda estudante da graduação em Teatro na Universidade de Brasília, iniciei pesquisa sobre um grupo de mascarados do carnaval que se intitulava Zé Pereira. O grupo que saía pelas ruas no município de Itaberaí, no estado de Goiás, situado a cem quilômetros a noroeste de Goiânia, na região de centro goiano, estava profundamente ligado à cultura carnavalesca de festividades daquele município. Naquele ano eu estava interessado no mascaramento, tanto no objeto, como na forma expressiva do corpo. Sendo uma das manifestações culturais do carnaval, ela acontece nos quinze dias que antecedem o carnaval e finda um dia antes da data de início da grande tradição nacional. É caracterizado por jovens e crianças que, em dias diferentes, saem mascarados e com macacões coloridos (figurino predominante) pelas ruas do município de Itaberaí acompanhados de um grupo de batucada tocando instrumentos de percussão.

Foi essa construção cênica que me inspirou a criar a performance artística que intitulei de “Sanitário I”, performada em 2012 na feira livre do pequeno agricultor em Itaberaí-GO. Na performance me apropriei das máscaras utilizadas nos Zés para criar uma figura andrógina que cumpria, em lugares de aglomerações de pessoas, a ação de carregar um vaso sanitário e retirar deles alimentos e comê-los.

Aspecto importante dessa experiência, a máscara como objeto cênico tornou-se evidência em meu trabalho e trouxe sentidos importantes para a relação entre ator e audiência. Percebi que mesmo fazendo outra ação, fora do tempo do carnaval, e fora do grupo do Zé Pereira, a figura andrógina ainda era identificada como um mascarado do Zé, fora do tempo do Carnaval. E, como um personagem carnavalesco, isso era prontamente dito pelas pessoas que interagiam nas performances por mim apresentadas. Assim, a máscara era um objeto que nos ligava. No Zé, as máscaras de látex inspiradas nos personagens de terror do cinema fazem parte da vestimenta daqueles que se mascararam. Portanto a máscara, objeto emissor de sentidos, mesmo usada em outras situações, em Itaberaí identifica o Zé Pereira e seu caráter carnavalesco.

Esta análise se materializou em minha monografia *Zé Pereira: o processo limiar do performer* (2012)¹, apresentada em junho de 2012 no Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Como uma pesquisa interdisciplinar, esse trabalho me possibilitou ter contato com os conceitos da performance com base nos estudos do antropólogo Victor Turner (1920-1983), do diretor e teórico dos estudos das performances Richard Schechner (1934) e do ator e diretor Renato Cohen (1953-2003).

Mas muitas perguntas foram surgindo no decorrer daquela pesquisa, principalmente na relação entre arte e cultura carnavalesca, além das especificidades que ligavam um campo vasto como o conceito de *performance*. Foi por isso que naquele mesmo ano (2012) ingressei no recém-criado Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. O programa trazia uma proposta que iria contribuir com o processo que estava buscando como jovem ator/pesquisador: aprofundar-me nos estudos das *performances*. A mudança de universidade traria uma nova perspectiva para o que estava me propondo nos anos seguintes. A princípio busquei me aprofundar nos estudos da performance, me associando aos conceitos de Turner e Schechner. Um longo caminho me levou ao estudo do Zé Pereira como *performance*, para compreender como era sua estrutura interior, suas formas expressivas, seu ritual carnavalesco, seus personagens.

Em 2013 estive constantemente envolvido em fazer uma etnografia da manifestação, que iniciou no período do carnaval de 2013 e encerrou no carnaval de 2014. Esse material gerou a dissertação de mestrado *Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO* (2015), pesquisa orientada pela professora e antropóloga Dra. Izabela Maria Tamaso². A dissertação aborda a manifestação adotando alguns conceitos presentes nos estudos das performances culturais para compreender como se manifestam as relações e envolvimento que são oriundos e característicos da ação performativa, interligando os conceitos de liminaridade de Victor Turner, da teoria da performance de Richard Schechner e da Carnavalização de Mikhail Bakhtin (1895-1975) e Roberto DaMatta (1936).

Por meio de um trabalho etnográfico procurei demonstrar que o Zé Pereira produz ressonâncias históricas, sociais e culturais nas pessoas envolvidas direta ou indiretamente.

¹Disponível pelo link: <https://bdm.unb.br/handle/10483/5285>

² Dissertação disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5464>

Isto porque batuqueiros, mascarados e audiência vivem um tipo especial e extraordinário, um outro modo comportamental, uma vida paralela enquanto percorrem pelos cortejos. Assumem uma posição diferente da vida ordinária, ensaiando uma outra vida. Ao findar o cortejo e o retorno para a vida normativa, as pessoas são tomadas por um outro tipo de consciência alegre e vívida, demonstrada também na rigidez da vida cotidiana em casa, no trabalho, na escola, entre outros. Na etnografia pude produzir e registrar a sequência da performance e fazer muitas entrevistas com participantes diversos. Nesse envolvimento notei muitas frestas surgindo, na medida em que a pesquisa se desenrolava. Mesmo finalizando o trabalho, algumas lacunas ainda permaneceram; agora o empirismo da pesquisa dava espaço para a produção de sentidos e do sentir elaborado, urdiduras e tramas a serem tecidas. Perguntas que surgiram: como alguns elementos importantes para o acontecimento da performance eram compreendidos pelos indivíduos que vivenciavam no Zé Pereira? Na pesquisa pude mapear algumas manifestações que se intitulavam Zé Pereiras em Goiás, São Paulo, Piauí, Recife, ou nos Grupos de Zés Pereiras de Portugal, e para minha surpresa algumas delas eram muito diferentes da performance por mim estudada. Se conformava assim o que Milton Singer chamaria de a grande tradição, neste caso, do Zé Pereira. O que me levou a entender que cada Zé Pereira, como partícipe de uma grande tradição, adquiriu trajetória própria de acordo com sua região, formando diferentes pequenas tradições.

Em uma das entrevistas na etnografia, um dos participantes, que era também uma das lideranças em Itaberaí, me disse que a música por eles tocada era originária de uma música de carnaval tocada nos bailes “antigos”. No Zé Pereira itaberino a sonoridade é muito importante no cortejo, ela mobiliza e organiza a sequência performática. Tocada pela batucada e sob a regência de Mestre Hildo, o som emitido pelos instrumentos, bumbos e caixas, soam um *bum bum bum* característico e que é identificado por todos, conforme já descrito, em qualquer situação a que se apresente. Mas esse mesmo apontamento também foi dado por um dos líderes dos Zés Pereiras de além mar, em Lisboa-Portugal. Assim analisando vídeos, sites e fotografias, e os instrumentos e sons que eram utilizados e emitidos nos Zés, cheguei à conclusão que a sonoridade e o cortejo é o que une as manifestações, mas ela também atravessa o Tempo, pois sua condição histórica nos leva para outra questão dita pelo participante de Itaberaí: a canção de carnaval. Segundo ele a origem do som era de uma canção de carnaval. Assim, cheguei a outra conclusão importante, apesar daquele participante ignorar os aspectos originários: a

cançoneta “Viva o Zé Pereira”, que faz parte da cena cômica *O Zé Pereira carnavalesco* (1869) do ator e dramaturgo Francisco Corrêa Vasques³ (1839-1892), foi citada por todos aqueles que buscavam traçar a origem da sonoridade, o que ocorreu também com a liderança de Lisboa. Aqui se construía um movimento, da festa ao palco, do palco à festa.

Na busca por compreender os sentidos que se estabeleciam, seria necessário incluir novas vertentes ao que já vinha sendo adquirido no bloco carnavalesco que eu conformava. Viagem longa e cheia de obstáculos, músicas e ruídos, pois agora, nesta tese de doutorado me propus compreender os caminhos que levaram a cançoneta se tornar especial e valorativa, e mais que isso: como a cançoneta foi capaz de modificar, registrar, construir a visão e a forma expressiva dos Zés Pereira para além do tempo de sua estreia nos palcos fluminenses? Como o Zé Pereira conversou nos seus diferentes tempos e contratempos?

Dito isso, esta perspectiva tem alguns percalços, principalmente porque não me proponho fazer definições de origens, ao contrário, quero demonstrar caminhos, percorrer por entre as frestas. Para isso, um aspecto tornou-se importante: perceber que a cançoneta não é isolada e não pode ser vista assim, uma vez que ela é parte essencial da cena cômica teatral. Esta, por sua vez, é assinada por um autor que, em seu processo, se lançou a criar, produzir e levar aos palcos por várias vezes, e para vários públicos. Assim, o enunciado tem autoria e memória, embora fugidia. Como o ovo e a galinha, não tem origem, ou tem muitas (como será que a ova do peixe se transformou no interno ovo da galinha?). Bom, a Cena Cômica criada por Vasques, assim como o gênero teatral musical, é composta por registros de eventos múltiplos, sendo a peça mais um instantâneo do registro da trajetória dos Zés Pereiras. Portanto, esta pesquisa parte da premissa de que a relação de tempo está ligada à materialidade do enunciado, criando conexões diversas que devemos apreender para compreender a nossa busca pela trajetória da enunciação. A grande tradição do Zé Pereira será sempre distinta de suas manifestações concretas e particulares, configurando-se numa estrutura superior. É neste movimento que iremos projetar os Zés, na tela da cosmovisão.

A cançoneta que entoava os carnavais brasileiros contemporâneos: “*Viva o Zé Pereira! Viva o Zé Pereira! Viva o Zé Pereira! Viva o Carnaval!*” Foi cantada com outra

³ Nesta pesquisa a grafia Corrêa que compõe o nome de Vasques será apresentada com acento circunflexo, considerando que pode ser encontrada como Correa ou Correia em pesquisas, na imprensa oitocentista e até mesmo nos livretos impressos do autor. Há autores que utilizam duas variantes (FERREIRA, 1939; SOUZA, 2002; 2010).

letra em 1869: “*E Viva o Zé Pereira! Pois que a ninguém faz mal. E viva a bebedeira, nos dias de carnaval! Zim, balala! Zim, balala! E viva o carnaval*”. O tom festivo fez parte do universo de seu autor, e por isso é necessário compreender a cosmovisão da obra de Vasques para assim perceber a trajetória da cena cômica. De fato, ao aprofundar em sua vida e obra, o autor nos mobiliza na interação entre Arte e Vida. Vasques nasceu em 1839 e faleceu em 1892. Sua trajetória é profundamente imbricada na história do Brasil oitocentista. Principalmente nas infinitudes de acontecimentos que modificaram as formas de pensar e expressar entre as camadas socioculturais do Rio de Janeiro. Sua obra tem a plenitude da vida expressada pela arte, materializada por sua performance como ator, autor e empresário, gerando uma complexidade de enunciados e situações que serão abordadas neste trabalho.

Nos anos de 1990 o pesquisador e teórico dos estudos da performance Richard Schechner ampliou os estudos das performances ao destacar a importância de se pensar a cultura teatral sob um viés ampliado. Neste escopo e constituindo um campo que percorreria em muitas áreas do conhecimento, os estudos da performance se tornaram formas de se pensar as relações e comportamentos do ser humano em sociedade. Mas alerta Schechner, pensar a performance é pensar em sua vasta teia de conexões, que são diferentes, pois se constituem de pessoas diferentes. São individualidades que se entrelaçam como fios condutores para formar a grande trama da vida.

No grande tapete de conhecimento que tece esta tese, forma-se um conjunto de pontos de conexões que ligam cada fio condutor. A própria constituição do conceito de *performance studies*, construído por Schechner, é formada por essa teia de conhecimentos já antes desenvolvidos pelo antropólogo Bronislaw Malinowski (1884-1942) em 1922 ou por Milton Singer em 1955 com as performances culturais. Mas essa trama se conecta com outros conceitos como a Teatralidade do russo Nicholas Evreinov em 1912 e a gama de estudos sobre a cultura popular de Mikhail Bakhtin (1895-1975), entre tantas outras conexões. Aprendemos que performances não são acontecimentos isolados. E, portanto, aportamos na compreensão de que toda performance gera signos, sinais e produtos. Eles se alongam em rastros, ecos e ruídos, que geram encontros dialógicos, independentemente de seu tempo. Aliás, perceber as relações cronotópicas faz com que o percurso dessa teia seja ainda mais magnífica, pois aqui estamos diante de uma performance que gerou rastros de seu acontecimento. Neste sentido, Roland Barthes (1915-1980) proclama: “texto é tecido” (1973, p. 83), mas tecido que se constrói por um

entrelaçamento perpétuo de contato, de significância, hifologia em que “texto é o tecido e a teia de aranha” (1973, p. 83). No contato do texto e na performance que iniciamos com este encontro nos desfazemos entre as linhas, tramas e texturas. Como nos diz Robson Camargo: “Tecidos de uma encenação, ruínas submetidas a múltiplas interpretações” (2020). O texto teatral e o livreto que hoje se encontram no arquivo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro são o contato físico que podemos ter com a teia gerada pela cena cômica *O Zé Pereira carnavalesco*.

Mas, nas nervuras do tempo, as palavras de Vasques que fazem de sua obra singular, ecoam em performance por meio do que a pesquisadora Diana Taylor chamou de repertório (2013), ao se referir que a performance transmite conhecimento por meio da ação incorporada que exala memórias. Assim o livreto/texto de Vasques que gerou o conjunto de análises de autores que antes de mim puderam acessar, funciona como um arquivo da memória da performance (Taylor, 2013) e que de certa forma performa em cada tempo como objeto que gera outras ações. Como objeto ele carrega o texto e o repertório que se alonga em cada pesquisador que com ele pode construir o encontro entre leitor e livro, ou leitor e obra de arte. Como veremos, o texto de Vasques foi dialogado em outros tempos além do seu tempo de performance. O ator e dramaturgo Procópio Ferreira (1898-1979) publicou a obra mais consultada entre os pesquisadores da escrita de Vasques, *O ator Vasques* de 1939 [1979] versa, por meio do estudo de algumas obras, arquivos e entrevista oral feita com o neto de Vasques, Victor Vasques de Freitas, dividindo o texto em duas partes: o homem e a obra. Procópio agrega alguns relatos que transitam pela emoção, mas também aponta o legado de Vasques como um importante artista para o teatro brasileiro. Em outro quesito, é importante frisar, algumas questões históricas foram questionadas e até corrigidas em estudos posteriores (Marzano, 2008; Souza, 2010).

Demonstrando como a obra de Vasques pode nos dar um panorama das relações da sociedade cultural fluminense e o lazer como frequentadores do teatros locais, a historiadora Andrea Marzano no livro *Cidade em cena* de 2008 discute sob a luz da história cultural a importância da obra de Vasques para compreender a vida da cidade, considerando que Vasques foi um personagem que durante sua vida atuou em vários campos, desde o teatro, passando pela política, foi empresário, abolicionista, cronista e como nos diz a autora, boêmio. Com tanta abertura, é difícil não identificar como o

caminho do autor perpassou pela experiência, principalmente ao dialogar com várias camadas da sociedade.

Entre a gama de autores que se dedicaram ao estudo da vida de Vasques e são importantes para a historiografia do autor, Silvia Cristina Martins de Souza é a pesquisadora que mais desenvolveu um conjunto de estudos. Em *As Noites no Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)* temos contato com as primeiras projeções do autor no mercado teatral, no montante de acontecimentos que fizeram do teatro Ginásio um dos mais importantes para a vida teatral brasileira. É nesse período que Vasques encena, como ator, as peças que ganharam as noites fluminenses, e aqui que ele fica reconhecido como o rei da comédia. Souza é responsável por mais duas obras que ecoam entre os pesquisadores: *Scenas cômicas de Francisco Correa Vasques* (2017) e *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro Oitocentista – ensaio de história social da cultura* (2010).

O historiador Antônio Herculano Lopes desenvolveu um conjunto de estudo que são referências para se pensar performance e história e as relações produzidas pelo contato entre os conceitos. Por certo, parte de suas publicações em artigos se refere ao estudo da presença de Vasques e suas obras no teatro brasileiro, entre estes trabalhos: *Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio* (2006) e *Vasques: uma sensibilidade excêntrica* (2007). Em ambos os trabalhos temos uma visão importante do artista que se envolveu na vida e levou a cultura popular para o palco. Nos atentamos ainda em citar o livro de Henrique Bueno Bresciani (2022) *Dramaturgia e impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da produção dramática de Francisco Correa Vasques (1862-1884)*, no qual o autor relaciona a dramaturgia entre a cena e os textos dos livretos publicados para venda nas tipografias.

Entre textos e contextos eu transito de forma interdisciplinar por um conjunto de autores de várias áreas do conhecimento, para além dos leitores de Vasques, compreendendo que esta pesquisa percorre tecituras e texturas. Considerando os tempos, e possibilitando que o leitor possa também ter contato com as diferenças e passagens, optei por manter a grafia dos periódicos original, bem como os textos e termos em outra língua.

Na primeira parte da tese fazemos um prelúdio, uma introdução ao universo cosmológico dos conceitos que tecem esta pesquisa. É uma pequena peça que abre a discussão que virá. Apresentamos os conceitos de teatralidade, performance e

carnavalização que perfazem a tríade, base analítica que se fez necessária para o estudo do movimento construído pelo acontecimento da obra *O Zé Pereira carnavalesco*. De forma interdisciplinar, discutimos como esses conceitos se interrelacionam, e mesmo estando em tempos diferentes, nos ajudam refletir como o comportamento cultural humano está presente na relação com o outro. Esse contato interativo entre os sujeitos e os enunciados que produzem é fundamental para a nossa clivagem nesta tecitura.

No capítulo segundo: “Fios de arte e vida – o homem e sua obra”, apresentamos a trajetória de Vasques e como a relação entre arte e vida se fez presente na teia que construí. De forma sintética procuro apresentar ao leitor um autor ligado à cultura a sua volta, atento à teatralidade e antenado aos acontecimentos valorativos para seu processo de criação. Nos deparamos com um ator inquieto e um autor com senso-crítico inteligente, capaz de uma malemolência corporal que dialoga com as camadas diversas da sociedade fluminense.

No capítulo terceiro: “A tecitura da coisa-cômica – *O Zé Pereira carnavalesco*”, aprofundamos como a cena cômica de Vasques foi carnavalizada e suas relações cosmológicas no contexto do carnaval. Sendo o mais intenso, apresento os elementos constituintes da obra e como ela tornou-se valorativa superando a matriz francesa parodiada. De certa forma, nos deparamos com a cultura carnavalesca no Brasil e suas raízes europeias, as vozes que compõem a cena, e como o texto performa ao nos instigar em fazer associações e comparações. As vozes da obra parodiada também se fazem presente e nos dispomos em analisar o entrelaçamento dos textos.

No capítulo quarto e último: “As tramas entrelaçadas – ecos e ruínas da coisa cômica”, nos lançamos de vez no tempo, analisando o grande tempo e como os ecos da obra se instalaram em outros contextos. Além de apresentar ao leitor outras bifurcações para além do texto de Vasques, fazemos um retorno aos elementos que fazem conexões com outras obras, por isso tensionamos a teia construída para desabalar em retorno ao poder musical da cançoneta em nosso tempo e o *Zé Pereira* de Itaberaí (GO).

Convido o leitor para este cortejo de muitas paradas, acompanhados da vibração dos bumbos, no frenesi dos corpos em movimento. Nos lançaremos no caminhar carnavalesco, onde o encontro, o espanto, as ambiguidades e a apresentação ganham força pelas ruas festivas nas vozes que gritam vivas e ensaiam a vida. Estaremos no palco, nas ruas e nos teatros. Seremos textos tecidos.

PRELÚDIO

Urdidura e trama de sentidos

Figura 1: Zé caipora encontra um Zé Pereira



Fonte: *As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora* (Agostini, 2013)

Zé Caipora é o típico personagem que por muito tempo representou uma idealização do Brasil do interior. Criado pelo jornalista e ilustrador Angelo Agostini (1843-1910) em 1869, compõe o conjunto de histórias intitulada *As aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora*, considerada hoje como a primeira história em quadrinhos tipicamente brasileira. Em uma das cenas Zé Caipora encontra um grupo de Zé Pereira que passava em cortejo pelas ruas. Os fantasiados de diabinhos, os instrumentistas que tocam bumbo e caixa, máscaras animais, se convertem em uma atmosfera de alegria e movimento. No susto Zé Caipora adentrou o bumbo ficando apenas com as pernas de fora, sendo levado pelo grupo. Esta é uma imagem relevante no retrato ao tipo de cortejo carnavalesco que era organizado pelas Sociedades Carnavalescas no Rio de Janeiro oitocentista. Essas Sociedades eram grupos elitizados e organizados como pequenas instituições que seriam fonte de organização, luxo, poder e disputa no tempo do carnaval em que o cortejo se tornou a máxima fonte de exibição. Este mesmo enquadramento foi considerado por outro artista, o ator e dramaturgo Francisco Corrêa Vasques, que nasceu em 1839 e faleceu em 1892, indivíduo que percorreu toda sua vida em um dos períodos mais importantes da historiografia brasileira. As décadas que somam o Oitocentismo de sua trajetória de vida, são fundamentais para o desenvolvimento da ideia de nação no Brasil, tanto pelas mudanças estruturais e arquitetônicas, pós-independência, como pelos novos movimentos culturais que atingiram a relação entre a casa e a rua. O olhar de Vasques é dirigido para

as teatralidades do cotidiano. O mundo a sua volta lhe interessava constantemente. O movimento externo e a relação com o outro e seus modos de comportamentos cotidianos, definiram o direcionamento para as interações da vida, nos comportamentos distintos, de tipos sociais diversos.

Foi no mesmo período em que Agostini lançou as aventuras de Zé Caipora, percorrendo o urbanismo da cidade fluminense, que Vasques levou aos palcos a cena cômica *O Zé Pereira carnavalesco*, ou melhor, a coisa cômica, como ele mesmo destacou, ao diferenciar de qualquer outro gênero teatral. Esta cena trouxe o mesmo enquadramento carnavalesco elaborado sobre um cortejo festivo, brincante e dialogado. Analisando o processo de construção de sua coisa cômica em 1869, podemos notar que esse acontecimento reverberou pelo tempo tocando performances diversas na contemporaneidade. A coisa cômica de Vasques perpassa, como veremos a seguir, por uma cosmovisão⁴ ou a *Weltanschauung* (na fonte alemã), que é um termo que perpassa vários campos para designar um conjunto de conhecimentos que se referem a um objeto, ou ideia, que ordenados expressam a noção de valores, direcionamentos, sentidos, comportamentos, relações e interações, crenças, ou seja, é uma teia de relações de uma época em determinado lugar que fundamentam uma orientação cognitiva do indivíduo, coletivo ou uma sociedade. Neste sentido, a “visão de mundo” que queremos destacar como aporte do idealismo alemão se refere à premissa característica da corrente, que surge como um sistema de racionalidade e liberdade em prol de garantir o todo que circula em torno do sujeito em sociedade. É uma busca epistemológica e ética da valoração do conhecimento humano. Portanto a ideia da sistematização nos leva ao termo “arquitetônico” empregado por Aristóteles e amplamente fundamentado por Kant na *Crítica da razão pura* (2012 [1781]), segundo o autor, projetar arquitetonicamente é projetar a arquitetura que garante e englobe o plano de um indivíduo em sociedade.

A arquitetônica possui a função de organizar e construir ideias no sistema da razão. A compreensão pode ser analisada no *Apêndice à dialética transcendental* (Kant, 2012 [1781]), como aspectos metodológicos da *Crítica da razão*. Neste contexto, poderemos expor duas concepções: o papel das hipóteses no conhecimento e o papel da

⁴ O conceito que nos oferece uma “visão de mundo” (*Weltanschauung*) na filosofia alemã, pode ser lido na obra *Crítica da faculdade de julgar* (1790) do prussiano Immanuel Kant (1724-1804). Suas reflexões contribuíram para a consolidação do “idealismo alemão” e para o entendimento do princípio na capacidade que o indivíduo, e seu conhecimento, tem *a priori* para determinar proposições e refletir sobre algo.

unidade sistemática do conhecimento, tendo como premissa compreender os objetos da experiência. Kant destaca que a arquetônica é a arte dos sistemas (Kant, 2012 [1781], p. 600). O sistema transforma o conhecimento comum em ciência, sendo uma forma de conhecer por meio de uma arquitetura o conhecimento da razão. Nesta premissa, estando sob o domínio da razão, o conhecimento se constitui de um sistema que promove os fins, quesito essencial da razão.

Ao definir sistema, o autor explica que a unidade do conhecimento em sua diversidade, tendo em vista seu domínio científico, está atrelado à metodologia, “este é o conceito nacional da forma de um todo, na medida em que por meio dele sejam determinados *a priori* tanto o âmbito do diverso como a posição das partes entre si. Assim, o conceito científico da razão contém o fim e a forma do todo que lhe é congruente” (2012 [1781], p. 600). Neste contexto, a questão teórica da razão só será completa se abordada em uma perspectiva prática e na dimensão da moral para se alcançar os fins.

Kant, ao discutir a sistematização do conhecimento do homem diante do mundo, estabelece um sistema arquetônico que coloca o indivíduo em seu papel transcendental. Notamos que esse acesso só é possível porque o homem possui a forma *a priori* da condição da experiência, isso se dá pela sensibilidade e pelo entendimento. A primeira refere-se ao caráter intuitivo, a segunda aos conceitos. De certa forma a sensibilidade nos mostra como somos afetados pelos objetos e intuitivamente nos referimos a eles, como esses aspectos se ligam aos nossos juízos sintéticos, em outras palavras, como julgamos ou negamos tal predicado. Em vista, o predicado acontece por meio da experiência do sujeito diante da realidade exposta. Ao estabelecer a sistematização, Kant demonstra que o conhecimento só é possível quando levamos em consideração o espaço e o tempo como premissas orgânicas, de forma que a ordenação dos objetos se dá espacialmente por meio da externalização, e na forma temporal em que internalizamos os objetos, que são condições dos indivíduos.

O racionalismo de Kant atravessou gerações, e tocou outros pensadores⁵ posteriores, que no avanço da ciência ampliaram as perspectivas do conhecimento e de

⁵ Influenciado por Kant o pensamento de Hegel (1779-1831) se destaca nessa celebre busca pelo avanço da perspectiva iluminista. O filósofo compartilha a instância sistemática da filosofia kantiana declarando que o conhecimento filosófico só pode ser apresentado como um sistema, mas também cria uma série de argumentos que demonstram que o idealismo transcendental kantiano possui limites que precisam ser considerados. Hegel critica o fato da condição transcendental do conhecimento que, para ele, desvaloriza e impossibilita seu alcance. Outra questão diz respeito à dedução kantiana das categorias: Hegel problematiza, destacando que ela se ampara em um pressuposto que invalida sua natureza científica, pois assume como

como a razão se estabeleceu no sistema do ser humano. Formuladas por diferentes estudiosos, para nós elas se fundem nos revelando a complexidade da “interação humana”. Importante expressão que perpassará pela trajetória de Vasques. A interação vista sob a ótica transdisciplinar, vai trilhar caminhos que se conectam, para nos dizer do contato entre o autor, obra e espectador. E aqui temos a visão fundamental de umas das possibilidades dimensionais da interação. Do ponto de vista de nossos autores, a interação gera um conjunto de movimentos complexos, linguagem, teatralidade, performances, que se encontram na cultura do ser vivo e interativo. Esse homem, que interage, torna-se responsável por aquilo que pensa e como expõe esse pensamento diante do outro. Suas ações e formas expressivas correspondem as atitudes éticas que ele, diante do outro, exerce, na posição sociocultural em que está inserido.

Zé Caipora e Zé Pereira protagonizam o encontro de dois personagens que vieram das camadas profundas de um Brasil em transformação para adentrar as colunas das artes elitizadas, consideradas cultas e opostas à compreensão das culturas populares. Ambos celebram o espiral em movimento de três conceitos interligados: teatralidade, performance e carnavalização. Ao fundamentar essa cosmovisão, compreenderemos que Vasques movimentou a visão carnavalesca do mundo ao colocar em sua obra de arte a plena convicção de um mundo que se dá pela teatralidade, e esta percepção cria os elementos contantes para que a parodização motivadora de suas escritas e sua encenação ganhasse vida e apresentasse a Vida sob sua ótica. Seu olhar para a teatralidade, que poderemos chamar de Cenas cômicas cotidianas, foi fundamental para elaborar sua

válida, sem submetê-la à crítica, a tabela de juízos da lógica tradicional. A ideia de sistema também é questionada tendo em vista que na concepção hegeliana o sistema de conhecimento filosófico é o resultado do conceito de auto movimento, diferente de Kant, em que o sistema é resultado de uma arquitetônica que subordina o conhecimento aos fins morais da razão. Segundo minha concepção – que só deve ser justificada pela apresentação do próprio sistema –, tudo decorre de entender e exprimir o verdadeiro não como substância, mas também, precisamente, como sujeito. Ao mesmo tempo, deve-se observar que a substancialidade inclui em si não só o universal ou a imediatez do saber mesmo, mas também aquela imediatez que é o ser, ou a imediatez para o saber. [...] A substância viva é o ser, que na verdade é sujeito, ou – o que significa o mesmo – que é na verdade efetivo, mas só na medida em que é o movimento do pôr-se-a-si-mesmo, ou a mediação consigo mesmo do tornar-se outro. Como sujeito, é a negatividade pura e simples, e justamente por isso é o fracionamento do simples ou a duplicação oponente, que é de novo a negação dessa diversidade indiferente e de seu oposto. Só essa igualdade se reinstaurando, ou só a reflexão em si mesmo no seu ser-Outro, é que são o verdadeiro; e não uma unidade originária enquanto tal, ou uma unidade imediata enquanto tal. O verdadeiro é o vir-a-ser de si mesmo, o círculo que pressupõe seu fim como sua meta, que o tem como princípio, e que só é efetivo mediante sua atualização e seu fim” (HEGEL, 1992 [1807], p. 17) Hegel resume seu sistema filosófico neste trecho, onde podemos notar a influência kantiana e do pensamento de Spinoza (1632-1677) e o conceito de substância, ou seja, a existência em relação à necessidade e à natureza. Temos como ponto essencial a conciliação da substância a liberdade do eu e a transcendentalidade, assim a existência do pensamento livre e verdadeiro torna-se concreta em si e consequentemente a ideia se universaliza.

estilística carnavalizada na transposição de elementos da cultura para seus textos e consequentemente para sua encenação nos palcos.

O Zé Pereira oitocentista apresentado por Agostini e Vasques compunham-se de instrumentos de percussão que nos carnavais ganhavam seu ápice por serem a referência musical. O bumbo rachado nos impele na metáfora das trilhas que seguiremos ao compreender como a coisa cômica de Vasques se dissipou superando a obra parodiada. Mas o bumbo também nos indaga ao ser o elemento de conexão entre os tempos. Antes mesmo da trepidação brusca que causa o furo, o bumbo ecoa o som causado pelo contato da batida provocado pela baqueta. Movimento que é integrado, que estende a relação entre o homem, baqueta e instrumento. Essa integração é direcionada e motivada, pois o som que ecoa e o ritmo que gera, depende da força que é acionada no contato. Portanto, para que possamos fragmentar esse instante do movimento intencional, precisamos compreender como os conceitos podem ser tensionados na vibração constante do bumbo.

1.1 O teatro na vida: a vibração da teatralidade

A dimensão teatral ganharia discussão sob a batuta de Nikolai Nikolayevich Evreinov (1879-1953), que ficou conhecido por seu célebre aprofundamento na estética da ópera na Rússia e em Paris. Evreinov desenvolveu seus primeiros trabalhos a partir de 1907 estudando e reencenando peças medievais, e daí seu apreço pela comédia, máscaras, música e *commédia d'illart*. Nicholas Evreinov nasceu em Moscou em 1879 e faleceu em Paris em 1953, tornou-se um dos dramaturgos mais importantes no teatro russo e francês. Seus estudos perpassam o simbolismo e o contexto de revolução russa em 1917. Em suas teorias, o teatro na vida, o monodrama e a teatralidade são as que mais repercutem pelo mundo.

Mas foi em 1908, quando a atriz russa, Vera Komissarzhevskaya, pediu que a colocasse no papel principal de sua versão de Francesca da Rimini (1908), que Evreinov ganhou notabilidade no cenário teatral. A parceria duraria por muito tempo, período em que Evreinov desenvolveu seu estudo de monodrama que foi incluído no projeto “The Merry Theatre for Aged Children” (1915). Em 1910 deixou seu trabalho no Ministério das Ferrovias para se dedicar ao teatro em São Petesburgo, local onde desenvolveu um conjunto de experimentações importantes para suas reflexões em torno da teatralidade e

das formas de se fazer teatro, principalmente tendo ressalvas ao método de Konstantin Stanislavski (1863-1938) no teatro de Moscou.

O conceito de Evreinov sobre a dimensão do teatro em uma perspectiva alargada foi desenvolvido a partir da conjuntura e de suas inquietações em relação aos rumos do teatro e sua redução a caixa cênica. Para o autor, refletir sobre a teatralidade é operar em dois campos: a vida e a arte. A distinção desses olhares é de suma importância pois assim podemos compreender o direcionamento da cognição do olhar e verificar a expectativa em relação à atuação. Na obra *El teatro en la vida* (1936), Nicolas Evreinov destaca que a teatralidade faz parte do instinto animal em que se encontra a cadeia biológica da humanidade. O autor analisa que os signos que emergem da teatralidade podem ser percebidos nos animais a nossa volta, há aspecto de teatralidade em cada aspecto de nossa vida, em cada rama de nossa atividade (Evreinov, 1936 [1915-1917], p. 81), a teatralidade está associada ao instinto. Podemos perceber a teatralidade em todo lugar e ação instintiva, neste caso sua existência se dá em uma ação de coletividade que mobiliza a interação.

Considerando essa perspectiva, a cultura é fundamentada na teatralidade, pois o comportamento humano diante do ambiente e do outro se estabelece pela relação que este cria no meio social. Esta percepção de sociedade se dá na coletividade, assim nota-se o olhar para os modos comportamentais de elementos da natureza e dos animais. O que nos leva para a relação mimética ligada à genética de alguns espécimes que possibilitam assemelharem suas formas a de outras. Esta imitação natural pode ocorrer pela convivência geográfica ou por diversos tipos de situações comportamentais, por exemplo, alterações para se alimentar ou reprodutivas. Nessa gama biológica, o instinto apontado por Evreinov se refere à transfiguração, ou seja, “ao instinto de opor às imagens recebidas do exterior as imagens arbitrarias criadas no interior, ao instinto de transmutar em outra coisa as aparências oferecidas pela natureza”⁶ (1936, p. 41-42, tradução nossa).

A teatralidade é pré-estética e, portanto, não a tomamos apenas dentro da categoria obra de arte, pois sendo um processo anterior, ela opera no campo do psiquismo social e coletivo, podendo também ser obra de arte. Como animais em uma rede social construída, nos transfiguramos. Por isso o teatro na vida é pré-estético e não exclusivamente estético como já foi associado, e se assim o consideramos, o teatro grego é apenas um, entre tantas

⁶ “al instinto de oponer a las imágenes recibidas de Afuera, las imágenes arbitrarias creadas en el interior, al instinto de transmutar las apariencias ofrendadas por la naturaleza en alguna otra cosa”.

possibilidades estéticas advindas desta condição pré-esteticista do teatro. Neste ponto a essência do teatro é tão anterior quanto a constituição da arte estética, e por isso anterior ao surgimento da linguagem. Evreinov nos diz que no início da história da cultura humana, a teatralidade desempenhou o papel de uma espécie pré-artística (1936). Para o autor, o sentimento de teatralidade vai além do utilitarismo do homem primitivo, isso explica o conjunto de peças e artefatos encontrados pela Arqueologia que demonstram a capacidade da criação humana nos primórdios. Amparado no darwinismo⁷ em que as espécies evoluem dentro de uma cadeia biológica, a teatralidade é a constituição de um instinto teatral que todos os seres são capazes de possuir, estando predispostos no desenvolvimento da cultura.

Com esta afirmação, Evreinov destaca que o instinto teatral foi capaz de expandir a evolução do pensamento humano para os campos da magia, da religião, da comunicação, da arte, da linguagem, entre outros. Esse impulso natural do mimetismo que cria as ambiguidades em nosso cotidiano nos fez evoluir com as indumentárias para além da necessidade, dos utensílios, acessórios corporais, gestos, sons, das palavras, imagens, entre tantas outras situações. De fato, a nossa consciência humana nos difere dos outros animais e nos coloca em outra posição da cadeia biológica, que é a capacidade de pensar. O instinto mira em torno do nosso desejo de atuar, ou mesmo, nos nossos impulsos biológicos de compreendermos as diversas formas com que nos apresentamos diante de outro. Desse modo é a nossa capacidade consciente que nos faz moldar o nosso comportamento, aliado à ideologia social a que estamos sujeitos. Em suma, devemos pensar em uma outra instância, a nossa capacidade de identificação ou a “consciência do olhar” que vamos aprimorando com a nossa experiência sociocultural.

A ideia de instinto teatral apontada por Evreinov é complexa no âmbito dos estudos da teatralidade, há uma teia de conexões desenvolvidas que fazem desta uma importante definição para a significação aprofundada do termo. Com efeito, pensar a teatralidade como instinto designa uma categoria psicológica e antropológica em primeira instância, pois sua constituição pré-estética faz dela uma expressão de módulos e formas simbólicas gestuais e interpretativas, muito antes de se tornar um acontecimento estético cênico. O conceito é claramente uma oposição ao realismo naturalista e ao simbolismo estabelecido por Evreinov, que foi certamente um defensor da desliteralização do teatro,

⁷ Teoria desenvolvida por Charles Robert Darwin (1809-1882), que foi um naturalista, geólogo e biólogo britânico, célebre por seus avanços sobre evolução nas ciências biológicas.

em oposição à estética naturalista – para a qual a representação cênica foi esmagada pelo texto literário – a favor da afirmação de sua total autonomia, com base em um novo conceito de teatralidade. Em *Apologia a teatralidade*, o autor destacou que havia chegado a hora de devolver o teatro ao seu significado mais autêntico. Não é um templo, nem uma escola, nem um espelho, nem uma tribuna, nem uma cadeira, deve ser o teatro (Evreinov, 2002 [1916], p. 277-288).

De um modo geral, pode-se dizer que Evreinov, considerando suas especializações e aquisições teóricas e algumas tentativas de representação cênica focada no estudo da ópera, parece enquadrado em uma corrente particular de pensamento que atravessa o século XX teatral. É sobre aquela veia mais massiva e antropológica da vanguarda teatral do século XX, que de Meyerhold (biomecânica) até a performance, passada por Antoine Artaud (1896-1948) e Jerzy Grotowski (1933-1999), expressa suas próprias demandas estéticas inovadoras, de reapropriação dos valores expressivos de espaços não cênicos ao espírito auto fundador que o artista é chamado a dar corpo (Lenzi, 1988, p. 87).

A trajetória de Evreinov está calcada em um conjunto de experiências e pesquisas que formam suas reflexões em torno da teatralidade. Se as discussões em *Apologia a teatralidade* seriam consideradas dúbias no sentido de que haveria apoiadores para o conceito que emergia, e outros que negariam a cientificidade da discussão do teatro na vida, a ideia de um outro teatro, mais amplo do que na antiguidade europeia, estaria em variadas discussões do autor. Em sua tese de graduação, o contexto histórico das punições na Rússia tornou-se tema de debate sob viés etnográfico e antropológico (Pieralli, 2015), refletindo sobre o teatro como instituição pública a partir da função exemplificativa-catártica com forte impacto psíquico no espectador. Analisando as punições nos patíbulos, o autor percebe a teatralidade existente, e toda sua gama indutiva de educar cruelmente os espectadores. Neste sentido, o autor avalia a representação cênica do ponto de vista da psicologia da multidão e sua necessidade profunda de se surpreender, perturbar e ao mesmo tempo se divertir com o que vê.

Evreinov demonstra o patíbulo como uma tragédia humana doce e cruel de se experimentar, tanto quanto em uma tragédia teatral (Evreinov, 2004, p. 190 apud Pieralli, 2015, p. 67, *tradução nossa*). Esta hipótese de que o teatro é uma forma de arte representativa deriva da ideia que foi gerada pela instituição do patíbulo como um lugar da espetacularização e dramatização do castigo, do qual o teatro como o conhecemos, representa uma forma evoluída e sublimada. Nesta analogia as duas situações, o teatro e

o patíbulo compartilham função, atmosfera e organização. No patíbulo a vítima do andaime e o carrasco, metaforicamente, desempenham a função de atores, cuja ação dramática conduz o espectador. Paira nesse ambiente uma atmosfera de signos visuais e sonoros em função do ritual. Os personagens se fantasiam, expõem e evidenciam os instrumentos e objetos importantes que gritam aos olhos, como a madeira, as cordas, as vestes das vítimas, a elevação do andaime (o palco do acontecimento), “hinos e canções especialmente escolhidos são cantados como ocorreram em mistérios medievais”⁸ (Pieralli, 2015, p. 69, *tradução nossa*).

Eventos como esse eram extremamente organizados e programados de forma que a população era essencial para completar o ato. Segundo Pieralli (2015), a reflexão proposta por Evreinov destaca que o teatro constrói sua base histórica e psicológica como um lugar público para a estetização, que no patíbulo expõem o sadismo e a crueldade, ritualizadas em uma dimensão cênica, uma hipertrofia natural da psicologia da crueldade. É essa atenção que Evreinov direciona para os aspectos sombrios e escandalosos de representação, as formas de crueldade e a estética do excesso levaram alguns estudiosos a ver uma filiação entre sua concepção do teatro e o teatro da crueldade teorizados posteriormente por Artaud (1938).

Porém, uma visão exaustiva do pensamento estético do autor é outro aspecto: da análise das analogias entre teatro e patíbulo, Evreinov chega a uma concepção fortemente reducionista (ou minimalista) da arte cênico-dramática. Acredita na verdade que o teatro, para existir, requer poucos elementos, nomeadamente aqueles que reúne sob o termo “teatralidade” (*teatral'nost*). Por minimalismo ou reducionismo entendemos, portanto, uma forma de compreender a arte do teatro, que surge da identificação de suas propriedades essenciais e da crença de que somente elas são necessárias para criar um fato teatral. Ao fazer a analogia entre o teatro e o patíbulo Evreinov parte do princípio de que há uma concepção de teatro, o teatro grego antigo, que se torna referência de compreensão, criando um sistema comparativo. Portanto, a representação que acontece no patíbulo é comparada ao formato do teatro na Antiguidade clássica já conhecida, o autor demonstra uma ideia minimalista da representação que dispensa quaisquer elementos que não sejam os essenciais. O que resta é a dimensão da teatralidade.

⁸ “[...] si intonano inni e canti appositamente scelti come avveniva nei misteri medieval”.

Esta dimensão (Evreinov, 1996) consiste especificamente em três elementos cênicos, que na analogia demonstram ser importantes para o acontecimento: 1) o lugar da ação; 2) a ação, que se mostra de forma intencional como uma visão que nos aparece; e os 3) os atores, os executores visíveis da ação. Esse minimalismo considera outros elementos como música, grandes cenários preparados, entre outros, recursos supérfluos. Esta compreensão se conecta ao estudo da teatralidade de 1908 ao revelar o teatro como representação que se baseia em alguns elementos fundamentais e no processo de criação artística. *Apologia a teatralidade* sanciona a natureza convencional da arte e propõe uma concepção inédita de teatralidade, que inclui o retorno do teatro às suas qualidades “essenciais”. O trajeto elaborado pelo autor nos mostra a teatralidade como uma manifestação estética do personagem claramente tendenciosa, que, mesmo longe do prédio do teatro, com apenas um gesto emocionante, com uma única palavra bem pronunciada, cria fases, nos fixa e liberta das amarras da realidade, de forma leve, alegre e infalível. Há um valor estético à teatralidade, demonstrando-se como uma categoria especial, principalmente ligada à percepção visual.

Para a pesquisadora Pieralli (2015), assim que as ideias de Schopenhauer (1788-1860), Wagner (1813-1883), Nietzsche (1844-1900) penetraram na Rússia, houve uma profunda necessidade de reconsideração do papel da arte, e em particular, dos métodos do teatro. Estes autores exercerão papel fundamental na formação do pensamento de Evreinov em relação à teatralidade, reflexão que se pauta na presença da dimensão pulsional e irracional na alma humana e o vínculo que esta mantém com a habilidade e a vontade de criar, “vontade/liberdade de”, “desejo”, “tensão em relação a”. As forças instintivas têm um caráter biológico/psíquico em esferas instintivas e irracionais que demonstram amadurecimento do termo exposto em 1908 no que se refere aos conceitos de teatralidade, transfiguração, teatralização e simplificação. De acordo com Pieralli (2015), na década de 1910, Evreinov designa essa esfera de desejos e instintos voltados para a transfiguração no “princípio criativo”; somente na década de 1930, na prosa crítica da emigração, ele usará claramente o termo “inconsciente”, na definição do “instinto de transfiguração” da década de 1910. Assim, o aspecto primitivo e natural do instituto de teatralidade domina o comportamento animal e humano, depois é reabsorvido na categoria do inconsciente coletivo e parcialmente modificado.

Em 1872 o filósofo alemão Friedrich Nietzsche publicou seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, que tem como base seus estudos da Antiguidade grega e seus

modos de comportamentos em relação à arte. O autor se consagrou ao analisar o equilíbrio que havia da arte na cultura da humanidade. Utilizando os deuses da mitologia grega Apolo e Dionísio, cria os conceitos de apolíneo e dionisíaco, que se referem ao princípio da razão como beleza e harmonia, e ao caos, como princípio de desordem e paixão. Nietzsche (2001) destaca que a arte é capaz de construir o equilíbrio entre os conceitos, e neste processo não somos apenas um ou outro, mas a junção dos dois, apolíneo e dionisíaco.

Nietzsche nos oferece uma justificativa do mundo como um fenômeno estético, o que não significa esteticismo, mas no mínimo amoralismo anticristão, proporcionando assim uma visão diferente da esfera de instintos e paixões que constitui a vida mais evasiva e magmática do espírito do homem. Uma vez que o dionisíaco nos dá o princípio da criatividade, apolíneo é a harmonia que torna o equilíbrio. A arte nos faz gerir nossa vida proporcionando que nossos dias sejam plenos em humanidade, pois o tempo todo nos vemos e nos percebemos no outro. Para Nietzsche (2001), justificar o mundo como fenômeno estético significava inaugurar uma perspectiva amoral na observação do espetáculo do mundo, uma observação que não exclui seus aspectos deteriorantes e desarmônicos, “a existência e o mundo não parecem justificados a não ser como um fenômeno estético: [...] até o feio e o desarmônico são um jogo estético que vai brincar consigo mesmo na plenitude eterna do seu próprio prazer” (Nietzsche, 2006, p. 168). A esta metafísica da arte de Nietzsche está ligado o pensamento de Evreinov, na expansão da esfera estética da arte como também no reconhecimento e aceitação de seu caráter primordial.

A filosofia de Evreinov da década de 1910 é, portanto, inspirada em Nietzsche ao propor um anarquismo extremo do ego, como o único caminho viável para uma existência autêntica. A teatralidade se configura de fato como um instinto de transfiguração inerente à estrutura subjetiva do indivíduo, que serve para a teatralização da vida e se configura como expressão “daquele sentimento anárquico de cada um de nós, que antes de tudo requer uma transfiguração autêntica e corajosa até a loucura”⁹ (Evreinov, 2002, p. 45 apud Pieralli, 2015, p. 16, *tradução nossa*). A teatralidade permite realizar uma metamorfose de valores, para transformar os componentes qualitativos de uma ação, de um

⁹ “quel sentimento anarchico di ognuno di noi, che prima di tutto esige una trasfigurazione autentica e coraggiosa fino alla follia”.

comportamento, de um *modus vivendi*. É essa faculdade humana que permite exorcizar o achatamento da vida em uma rotina diária repetitiva.

O elemento de ruptura em relação ao pensamento que precede é a crença de que uma transfiguração radical da personalidade só é percebida se você se conscientizar de que a existência terrena é a única possível. A força sobrenatural vive não fora, mas dentro da alma do homem, de modo que uma nova vida e uma nova consciência são possíveis somente se “O demônio interior é libertado” (Clowers, 1999, p. 26 apud Pieralli, 2015, *tradução nossa*). Uma posição anti-idealista e anticristã, intimamente compartilhada pelos dois autores, porque a transfiguração é inata e não deve ser buscada em uma dimensão metafísica. É evidente a ligação com o instinto de transfiguração de Evreinov, que reside nas camadas mais profundas do ego e não tem nada a ver com uma transfiguração da alma no sentido cristão.

Contemporâneo de Nietzsche, com apenas 12 anos de diferença, Sigmund Freud (1856-1939) contribuiu para o pensamento da teatralidade como instinto na perspectiva evreinoviana, que se apropriará de forma conspícua da noção de “inconsciente” para a construção de seu sistema estético, a partir das primeiras teorias sobre a teatralidade como instinto, onde Evreinov enfatiza a natureza instintiva e, de fato, subconsciente do homem. Chegamos ao ponto de impacto entre os teóricos lidos por Evreinov, na composição do instinto teatral. Tanto Nietzsche quanto Freud deixam suas marcas na teorização do homem em sociedade, para ambos as pulsões e desejos são construídos em torno de verdades estabelecidas pela sociedade e que transformam a vivência num penoso cotidiano de culpa e frustrações, fazendo com que o homem perca o equilíbrio nietzschiano (apolíneo e dionísio) e freudiano (id e ego), neste ponto o homem deixa de viver plenamente suas pulsões. No pensamento de Evreinov (1910), a natureza primitivamente lúdico e teatral do homem tem uma conotação positiva. O instinto teatral da transfiguração tem implicações terapêuticas e torna as circunstâncias suportáveis melhorando a qualidade de vida humana, já que tem a função de aproximá-lo das regiões mais profundas de sua natureza.

A descoberta da dimensão do inconsciente em Freud (1856-1939) implica uma interpretação particular dos sonhos como emergência – embora fragmentada à superfície e, portanto, à visibilidade de seu conteúdo. Esse surgimento de desejos e impulsos ocultos, não reconhecidos ou reprimidos, é entendido por Freud como dramatização (1970 [1900]), de modo que o mundo dos sonhos resulta ser uma forma pura de teatro, uma

teatralização de estados inconscientes, que leva forma e movimento no cenário de nossa mente. Os sonhos se assemelham a percepções e substitui pensamentos por alucinações. “A transformação de representação em alucinações não é o único aspecto em que os sonhos diferem de pensamentos correspondentes na vida de vigília. Os sonhos constroem uma situação a partir dessas imagens” (Freud, 1970 [1900], p. 46), é uma transição de um pensamento para o estado de alerta, de que o sonho de alguma forma corresponde a ele. Com essas imagens o sonho cria uma situação, torna um fato atual, dramatiza uma ideia.

Parece plausível argumentar que o sonho tem uma natureza teatral (Pieralli, 2015). Como natureza subconsciente da tendência à teatralização, e a concepção de uma teatralidade que não se expressa necessariamente no palco de um teatro, mas se configura sobretudo em função do psiquismo, são elementos conceituais compartilhados por Evreinov e Freud. O autor se refere a Freud para demonstrar a conexão entre o instinto teatral e a natureza dos sonhos e, assim, reafirmar o caráter espontâneo e natural, bem como a tendência à teatralização inerente à alma humana. É fato que a teatralização, no sentido de dramatização, acaba sendo algo natural, ligada à psiquê humana, nos convencendo que o trabalho dos sonhos, com o qual a psicologia mais recente se ocupa, significa a reelaboração de pensamentos escondidos em nós no conteúdo do sonho.

O conceito de teatralidade faz parte de uma teia de ligações intensas que une diversos autores, demonstrando que o alargamento do conceito de proposto por Evreinov é uma tarefa complexa. A amplitude da arte teatral leva sua compreensão para além do campo da linguagem e perpassa por tantos outros aspectos da vida cotidiana. A teatralidade está em movimento na vida, e a percepção de seus signos não está prevista em apenas um tipo de gênero discursivo, mas na integralidade do nosso cotidiano em que interpretamos diversos papéis. Assim, a teatralidade é um modo de percepção, um ponto de vista. É acontecimento e, por conseguinte, a sucessão de acontecimentos, é enunciado dialógico e conceito de teatro alargado, em seu sentido puro.

A teatralidade “é o dinossauro vivo e a humanidade em suas várias versões”. Esta afirmação faz parte da obra *Gestual, teatro e melodrama: performances, pantomimas e teatros de feiras* (2020, p. 55) do crítico teatral Robson Corrêa de Camargo. Segundo o autor, “o osso evidencia sua existência que, como um texto teatral escrito, pode apenas ser completada, projetada, mas é irrecuperável enquanto originalidade” (p. 55). Para se alcançar os sentidos propostos, é necessária uma arqueologia que revele as camadas existentes em um processo arquiteyto. É preciso indicar de qual teatralidade iremos nos

aprofundar, pois para investigar o *osso* é preciso percorrer um longo caminho de escavação a partir dos artefatos cronotópicos deixados e vivenciados pelo acontecimento da teatralidade. Camargo destaca que “o teatro é o lugar do acontecer das ambiguidades, simbólico, icônico, onde as coisas retêm mais de um sentido, seu nome já define esse processo” (2020, p. 40). A ideia de lugar é concernente ao fenômeno que no caso do teatro é “lugar aonde se vai para ver, e onde, simultaneamente, acontece o drama como seu complemento visto, simultaneamente real e imaginário. É um termo relacional, envolve palco e plateia e o movimento do olhar” (Camargo, 2020, p. 40). E como lugar fenomenológico o teatro cria um movimento no espaço e no tempo em que transita entre as esferas psíquicas dos indivíduos, assim “a performance do teatro é um fenômeno que existe nos espaços e deslocamentos do presente e do imaginário, nos tempos individuais e coletivos que se formam neste espaço e se movimentam, um lugar do olhar e de olhar. O sujeito no objeto e o objeto no sujeito” (Camargo, 2020, p. 41-42). O lugar é o território da vivência, “espaços densos de sentidos, onde o psíquico e o social se fundem aos traços da memória individual e coletiva” (Freire, 2006, p. 114), portanto esse lugar possui uma amplitude psíquica pois não está condicionado a uma estrutura física e estática.

Algumas premissas direcionam o fato da teatralidade se constituir de um sistema de significação que constrói a relação de interação no contato entre os indivíduos em sociedade, tanto na vida como na arte. Esse processo claramente orgânico na sociedade faz parte da cultura do homem. Essa visão se adequa às formulações dos muitos estudos da teatralidade, assim não se pode negar o seu caráter interativo. Alguns estudos estabelecem a separação estética entre Arte e Vida, por considerarem que ambas possuem seus próprios elementos. Neste caso, a premissa é voltada para o espectador como protagonista da clivagem. A teatralidade se tornou um campo importante de pesquisas, principalmente nas tentativas de compreender seus mecanismos expandidos. Algumas dessas abordagens desenvolvem uma análise centrada no espectador e na sua experiência. O espectador, nesta abordagem, nos dá outra perspectiva importante: ele se torna a motivação para a teatralidade. Neste quadro, situações no dia a dia em eventos podem ter motivações diversas, pois possuem espectadores diversos, como o padre em uma missa, com sua vestimenta ou um médico com seu jaleco no consultório. Essas situações foram dadas por Bernal, que completa:

No caso do disfarce, não há outra função senão a de ser visto pelo outro. Ora, entre estes dois casos propostos, o do padre é mais teatral do que o do médico, porque, embora cada elemento da cerimônia se justifique pelo seu significado transcendental, o ato da cerimônia em si participa mais na teatralidade do que o trabalho do médico, que é intrinsecamente justificado; daí a importância, no primeiro caso, da presença do paroquiano que assiste à missa e sem o qual o significado do ato ritual seria duvidoso¹⁰. (2005, p. 195, *tradução nossa*)

O ato de se disfarçar em maior ou menor grau é exposto por Bernal (2005) como um elemento constituinte da teatralidade, dado sua capacidade de representação: “a dinâmica do engano ou do fingimento que vai ser posta em cena: o ator escondido atrás de seu personagem ou o personagem manipulado pelo ator” (2005, p. 196). Neste sentido, o mecanismo que faz com que a teatralidade aconteça é o fato de ser pública, com o ator (indivíduo social ou artístico), o espaço da ação e o espectador. Nessa tarefa, de certa forma concordando com Féral (2015 [2009]), o autor estabelece uma diferença no campo da representação e da teatralidade; para ele, a teatralidade precisa ter uma dinâmica de fingimento visível ao olhar de quem assiste, o jogo precisa ser claro e identificado. Vejamos:

Se o disfarce fosse tão bem realizado que o espetador não descobrisse o engano, a representação deixaria de ser teatral. O engano tornar-se-ia invisível e o jogo teatral não teria lugar, mas a representação sim; é por isso que a teatralidade pressupõe um modo consciente de representação. É esta a diferença essencial entre a teatralidade e a representação, termos muitas vezes confundidos, mesmo por estudiosos especializados, que tendem a substituir o primeiro pelo segundo, de modo que já não se fala de representações, mas de teatralidades: teatralidades sociais, teatralidades políticas, teatralidades religiosas ou teatralidades cénicas. A representação constitui um estado, enquanto a teatralidade é uma qualidade gradual que algumas representações adquirem e que pode ser dada em maior ou menor grau, ao contrário da representação, que não admite gradação, isto é, não se representa mais ou menos, apresenta-se ou não se representa; no entanto, uma representação pode ser mais ou menos teatral, mesmo a mesma representação pode ser percebida num momento como não teatral e mais tarde como teatral, como falsa, porque algo mudou no modo de percepção.¹¹ (Bernal, 2005, p. 196)

¹⁰ “En el caso del disfraz no hay ninguna otra función que el ser visto por otro. Ahora bien, entre estos dos casos propuestos, el del cura es más teatral que el del médico, porque si bien cada elemento de la ceremonia se justifica por su significado trascendental, el acto en sí de la ceremonia participa de la teatralidad en mayor medida que la labor del médico, justificada de manera intrínseca; de ahí la importancia en el primer caso de la presencia del feligrés que acude a la misa y sin la cual el sentido del acto ritual sería dudoso”.

¹¹ “Si el disfraz estuviera tan bien realizado que el que mira no descubriese el engaño, la representación dejaría de ser teatral. El engaño se haría invisible y el juego teatral no tendría lugar, pero sí la representación; es por esto que la teatralidad supone un modo consciente de la representación. Ésta es la diferencia esencial entre teatralidad y representación, términos que a menudo se confunden, incluso por la erítica especializada, que tiende a sustituir el primero, de modo que ya no se habla de representaciones, sino de teatralidades: teatralidades sociales, teatralidades políticas, teatralidades religiosas o teatralidades escénicas. La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad gradual que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la

Neste caso, a teatralidade é um fenômeno consciente de ambos os envolvidos, em que sua situação define o funcionamento da ação, portanto isso funcionaria no âmbito social e na arte. Para o autor, a teatralidade perpassa pelo sistema da representação, utilizando de mecanismos para o que é definido com processos de comunicação. A forma como o conceito de teatralidade foi empregado e estudado na modernidade colocou a teatralidade e a representação como um sistema em que a aquela projeta um tipo específico de olhar sobre o ato de representação, assim este jogo é marcado pela exibição do: eu sendo outro, eu represento outro, marcado pela consciência do espectador em identificar claramente o que acontece, jogando com o “fingimento”. A representação é “abrir os olhos para descobrir-se nu, ver-se objeto e sujeito ao mesmo tempo, delimitar a cena construída pelo olho do outro, para ter consciência da própria finitude e do ilimitado desejo” (Bernal, 2005, p. 201). Neste pensamento, o que opera não é especificamente a identificação imediata, mas a reflexão de conhecimento e do funcionamento da exibição.

Seria a representação o ponto epistemológico para a compreensão da teatralidade? A ideia de representação se adequa ao instinto proposto por Evreinov? Se a tomamos em seu sentido fora da caixa da arte cênica, sim, ela estaria ligada ao conjunto de sentidos exalados pela teatralidade. O uso do teatro como metáfora percorre uma camada de estudos e diversos autores: Evreinov (1879-1953) e seu contemporâneo Sigmund Freud (1856-1939), Marcel Mauss (1872-1950), Michel Leiris (1901-1990) e Henri Lefebvre (1901-1991), Erving Goffman (1922-1982), Guy Debord (1931-1994), Victor Turner (1920-1983), Richard Schechner (1934), entre outros. Na década de 1960 os trabalhos de Goffman *Presentation of Self in Everyday Life* (1959), *Interaction Ritual* (1967) e *Frame-Analysis* (1974), e de Guy Debord, *A sociedade do espetáculo (La Societe du spectacle, 1967)*, são promissores no que diz respeito ao estudo do comportamento social.

Goffman atribuiu à representação do indivíduo em sociedade um caráter expressivo, para ele “é toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença continua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (1985 [1959], p. 29). Na obra *A representação do Eu na vida cotidiana*¹² (1985 [1959]), expõe o comportamento humano em seu cotidiano

representación, que no admite gradación, es decir, no se representa más o menos, se presenta o no se representa; sin embargo, una representación sí puede ser más o menos teatral, incluso la misma representación puede ser percibida en un momento como no teatral y más tarde como teatral, como falsa, porque algo haya cambiado en el modo de percepción”.

¹² O professor Édison Gestaldo destaca que a tradução brasileira para “representação” talvez desmonte a versão para “presentation”, assim “considero o título que o livro ganhou em português - *A representação*

por meio da metáfora teatral. A forma como o indivíduo se comunica expressivamente demonstrou para o autor uma necessidade de causar impressão em outro. As expressões transmitidas e emitidas são duas características do processo comunicativo em sociedade.

Para o autor, nas expressões emitidas um indivíduo está imbuído de toda a gama de seu grupo social, levando-o a um plano de comunicação em que ele age calculadamente sem ter consciência da ação. Entretanto, na expressividade transmitida o indivíduo está plenamente consciente de sua ação, buscando artifícios comunicativos para fazer com que o outro acredite na impressão que ele deseja transmitir. Para que a comunicação seja transmitida de forma que a impressão seja compreendida e acreditada, o indivíduo utilizaria de um conjunto de estratégias que o possibilitariam realizar sua representação, o que Goffman intitulou de fachada, se constituindo de instrumentos pessoais (fachada, cenários, objetos expressivos) adquiridos pelo indivíduo, assim como o ator no teatro, para conduzir a interação; “fachada portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (1985 [1959], p. 29)

Segundo Erika Fischer-Lichte (1995), o conceito de teatralidade foi desenvolvido pela primeira vez no contexto de manifestos e proclamações feitas pelos movimentos de vanguarda no início do século XX. De acordo com o duplo princípio de significados do termo teatro, que eles promoveram o conceito que foi articulado e usado em duas formas, basicamente em diferentes formulações. Georg Fuchs em *Die Revolution des Theatres* (1909) apontou em suas formulações que havia uma necessidade de identificar critérios pelos quais o teatro pode se diferenciar de outras artes, demonstrando que o conceito de teatralidade é um conjunto de materiais e signos que emergem de uma performance teatral como: movimentos, voz, sons, música, luz, cor, entre outros.

Fischer-Lichte (1995) denota que Evreinov, em 1908, formula um conceito amplo de teatro que define teatralidade fora do quadro e escopo da arte cênica, como uma forma

do eu na vida cotidiana - uma má tradução: *presentation* é “apresentação”, e não “representação”; *self* é um conceito central na teoria sociológica de Chicago, e, além da difícil tradução, é normalmente utilizado no original. Assim, se fizéssemos uma *backtranslation* do título, como sugeriu Andrew Carlin (2004), teríamos *The representation of myself in everyday life*, o que não faz sentido “(p. 1). Acesso em 20/10/2021: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/GSnnXYtjYwVXYpLLkDWRW4w/?format=pdf&lang=pt>
É uma questão importante, pois o termo “representação” talvez não traduza a ideia do indivíduo que se mostra em sociedade, nem sempre ele “representa” um papel social, contudo trazemos a ideia de um indivíduo que tem como característica se expressar socialmente por si mesmo, assim como no termo utilizado no vocabulário jurídico “presença”.

de arte e instituição social. Evreinov foi o primeiro a reconhecer e colocar o problema de como, em que aspecto e até que ponto o conceito de teatro pode ser identificado e aplicado como um modelo cultural além de um uso puramente metafórico do termo. Nem todos os autores reconheceram seus estudos, e de certa forma, o autor permaneceu silenciado em vários trabalhos posteriores. Por exemplo, Elisabeth Burns, na década de 1970, quando publicou o livro *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life* (1972), declara que a teatralidade não pode ser definida como um modo particular de comportamento ou expressão, pois não depende de graus de demonstrabilidade, o que sinaliza como um modo de percepção a partir de ponto de vista. Leitora de Goffman e Brecht (1898-1956), ela se esforça para delinear os fatores que determinam e moldam a percepção que localiza nas convenções sociais, dialogando com o conceito de enquadramento de Goffman e referindo-se à técnica de Brecht de fazer gestos.

Em seu estudo, é proposto uma história do teatro que se realiza como história da percepção e das suas condições sociais e culturais, na proporção em que essas convenções não se desenvolvem apenas no teatro, mas também na cultura em geral. Fischer-Lichte (1995) constata que alguns argumentos de Burns são desatualizados e menos discutíveis à luz de estudos recentes sobre a história da percepção na cultura ocidental. Burns deve receber o crédito por ter mostrado uma forma de explicação da teatralidade como o denominador comum do teatro e da cultura, em que ambos se cruzam e coincidem. O alemão Joachim Fiebach (1978) refere-se ao *Street scene* de Brecht argumentando que a teatralidade é um modo de comportamento e expressão. Por certo o autor, tendo o teatro como um conceito historicamente e culturalmente determinado e o teatro no cotidiano, argumenta que o sentido da teatralidade é sua discussão como conceito não pode ser vista por via única, mas analisando a época de cada cultura.

Outros autores como Barthes (1915-1980), Pavis (2008), Féral (2009) discutiram o conceito em seus estudos trazendo outros pontos de vista. Para Barthes (1964), a teatralidade

é o teatro menos texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem superior. (1964, p. 41-42)

A espessura de signos existentes na teatralidade forma a concepção do teatro na vida cotidiana, pois os signos são diversos em seus locais, e apenas em seus espaços de

ações é que temos a real natureza de suas percepções. Por isso não se pode negar que a teatralidade está para além do texto teatral, por mais que nosso autor defenda que o que difere a natureza teatral é sua relação com o texto, e que a teatralidade é teatro em sua mais infinita forma, a compreensão de texto pode ser pensada não apenas como palavras, mas como ação corporificada. Em seu levantamento sobre o termo teatralidade, Patrice Pavis destaca que

a teatralidade não surge mais, pois como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou a uma situação, mas como um uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala. (2008, p. 373)

Assim, Pavis percebe na discussão do termo teatralidade, utilizando-se dos argumentos de Barthes (1964 apud PAVIS, 2008), que é preciso pensar no sentido de lugar de ação, a relação entre os signos emitidos pela ação e sua identificação pelo receptor. A teatralidade pode ser o teatro sem o texto, assim temos uma ação teatral com foco na realização e na ação, sem a utilização de texto cênico. Neste contexto há uma libertação do teatro de seu sentido apenas literário para sua significação em ação, ato e devir criador.

Se destacando nos estudos da teatralidade Josette Féral, tem algumas análises sobre o termo, sua compreensão se contrapõe com a ideia de instinto e com o teatro sem texto. A autora percebe que definir teatralidade pode ser um risco, pois o conceito tem uma tendência a se generalizar, e assim

O terceiro conceito com o qual a noção de teatralidade joga é o de sujeito no sentido psicanalítico. A teatralidade refere-se ao fenómeno de recepção vivido por um sujeito que vê algo, neste sentido a teatralidade desconstrói, descodifica e constrói um objeto que o sujeito olha. Há sempre alguém a quem uma mensagem é dirigida e que a recebe, descodifica, constrói. Se a noção de sujeito muda, por exemplo, com o passar dos séculos, a noção de teatralidade também muda. Isto significa que a teatralidade tem a ver não só com a história do teatro, mas também com a história e a cultura. (2003, p. 17)¹³

¹³ El tercer concepto con el que juega la noción de teatralidade es el de “sujeto” en un sentido psicoanalítico. La teatralidade remite al fenómeno de recepción vivido por un sujeto que ve algo, em esse sentido la teatralidade deconstruye, decodifica y construye un objeto que el sujeto mira. Siempre hay alguien a quien se dirige um mensaje y que lo recibe, lo decodifica, lo construye. Si la noción de sujeto cambia, por ejemplo, según pasan los siglos, la noción de teatralidade cambia también. Lo que significa que la teatralidade no tiene que ver solamente con la historia del teatro, sino que tiene que ver con la historia y con la cultura.

A autora nos indica que a visão de Vsevolod Meyerhold (1874-1940) é fechada em discutir que há um teatro não teatral, se opondo ao realismo. Neste contexto, alimenta a proposição de uma teatralidade falsa que estuda copiar a realidade. Meyerhold, pelo contrário, acredita na atmosfera criada pela ilusão cênica, em que o espectador é transportado para o mundo proposto, mesmo que para isso seja necessário desconstruir a realidade para criar outra questionadora e que desloque o espectador em seus pensamentos tradicionais. Para Féral, Meyerhold e Evreinov desenvolvem seus estudos com foco no “objeto”, enquanto seu destaque está no “olhar” do espectador, em sua capacidade de decodificar o que vê. Esse olhar se amplia para a compreensão do conceito, pois a teatralidade não está apenas no teatro, mas em outros campos existentes. A consciência do espectador sobre o que vê e sua decodificação interpretando que há uma representação, neste caso a teatralidade estaria presente.

Assim, a vida tornou-se um teatro em que participamos e que observamos. Antes, não havia nenhuma instância de observação, não havia ostensão. Deste ponto de vista, consoante a situação, ora somos espectadores dos outros, ora somos espectadores de nós próprios, estamos ao mesmo tempo dentro e fora. (2015 [2009], p. 23)¹⁴

Assim, um dos elementos centrais desta abordagem é o “olhar do outro” (Bernal, 2005; Féral, 2015 [2009]) na percepção da exibição, social ou artística, por outro que assiste. Segundo Bernal (2005), esse fenômeno estético é construído pensando-se no efeito que deve causar em seu receptor, “mas o caso da teatralidade não é apenas pensado em termos do seu efeito sobre o outro, mas não existe como realidade fora do momento em que alguém está a perceber; quando deixar de a olhar, ouvir ou sentir, já não haverá teatralidade”¹⁵ (p. 195, *tradução nossa*). Esta abordagem de certa forma exclui a concepção de uma teatralidade para si mesmo sem um espectador que assiste. Ela está focada na resposta ao ato, ou seja, a exibição exige uma reação do espectador.

¹⁴ Entonces la vida se há convertido en un teatro del que participamos y al que observamos. Antes no estaba la instancia de la observación, no había ostensión. Desde este punto de vista, de acuerdo a la situación, a veces somos espectadores de los otros y a veces somos espectadores de nosotros mismos, estamos al mismo tiempo adentro y afuera.

¹⁵ “pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien la está percibiendo; cuando éste deje de mirar, de oírla o sentirla, dejará de haber teatralidad”.

Nesse sentido entendemos a teatralidade como um pensamento fundamental para se analisar como a perspectiva cotidiana da cultura se insere no pensamento encarnado da elaboração da cena cômica de Vasques. A carnavalização como uma atitude pulsante da teatralidade encarna a visão de ação do pensamento e desse olhar que percebia as situações do comportamento a partir de perspectivas do sério-cômico. Mas a carnavalização é também uma reflexão sobre a cultura presente do ato.

1.2 Cosmovisão carnavalesca: a vibração da carnavalização

Em 1929 o mundo estava dividido na polarização entre capitalismo e comunismo, precisamente entre Estados Unidos e Rússia, dois países que entraram evidência desde a primeira Guerra Mundial (1914-1918) e que estavam no ápice dessa polarização. Foi nesse período que os americanos enfrentaram a crise de 1929 na economia que abalaria os países aliados, criando uma onda de queda econômica mundial na trajetória capitalista. A Rússia, com base comunista, se fortalecia como potência mundial sob o martelo de Stalin, que intensificava a ideologia de um país unificado e uma forte ditadura sangrenta, que atingiria, como já vimos, bases intelectuais e as artes, fortemente. As perseguições constantes retraíam os discursos, e fizeram surgir os Círculos que eram alternativas de encontros e estudos longe dos holofotes. O Círculo de Bakhtin¹⁶ interrompeu suas

¹⁶ Segundo Grilo e Américo (2012), os círculos não eram incomuns, pelo contrário, nesse período podem ser atestados grupos que se reuniam com diversos objetivos. Motivados pelas mudanças ocorridas e pelos avanços dos movimentos artísticos como o “futurismo, cubo-futurismo, acmeísmo, suprematismo” (2012, p. 23) que propunham uma renovação nas formas da arte em busca de novos direcionamentos para a obra, a recepção e o pensamento. Atentos ao seu redor esses círculos mobilizavam a vida intelectual na Rússia desde 1830. “Bakhtin menciona a existência de vários círculos na São Petersburgo dos anos 1910 e 1920. Relata inclusive, sua participação em um círculo de amigos estudiosos na tradição clássica, chamado Omphalos [...] cujo líder era seu irmão Nikolai M. Bakhtin” (2012, p. 23). É nesse período que foram desenvolvidas importantes obras do círculo, motivadas pelos primeiros escritos que delineiam o pensamento de Bakhtin e as constantes discussões e diversidade dos integrantes. Pavel N. Medviédev (1891-1938) escreveu *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*, publicado em 1928, e só foi traduzido em terras brasileiras em 2012, direto do seu exemplar russo pela linguista Sheila Camargo Grillo e pela teórica da literatura Ekaterina Vólkova Américo. Em meio às discussões relacionadas à autoria¹⁶, a obra foi profundamente difundida no meio acadêmico, principalmente nos estudos literários e nas discussões sobre o formalismo russo. Uma das premissas que podem ser conferidas na obra é a construção de um método formal que se opõe ao método do formalismo russo. A premissa considera o sujeito situado ideologicamente na elaboração literária, e também nas artes, pois a característica base é pensar os gêneros como construção do sujeito expressivo e falante em sociedade, e não como um efeito isolado, ou seja, a obra desenha a ciência das ideologias com base na proposta marxista. Medviédev teve uma vida ativa no meio acadêmico de Leningrado, foi professor do Instituto Histórico-Filológico, trabalhou no departamento de cultura e tornou-se prefeito de Vitebesk. Foi executado em 1938 na ditadura stalinista, acusado de trair o ideais da revolução.

atividades naquele ano devido à intensidade das retaliações, um ano antes da publicação da obra *O método formal nos estudos literários* de Medviédev. Mas em 1929 duas publicações completariam o ciclo de estudos sobre a linguagem e o discurso: *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Volóchinov, e *Problemas da obra de Dostoiévski*, de Bakhtin. Publicado primeiramente em 1929 como *Problemas da obra de Dostoiévski*, o livro de Bakhtin foi reeditado em 1963 (“Sovietsky Pissatel”, Moscou) com a mudança para *Problemas da poética de Dostoiévski*. Antes da publicação de seu livro, em janeiro, Bakhtin foi preso, e em seguida obrigado ao exílio interno no Cazaquistão, com acusação de se envolver ilegalmente com as atividades da Igreja Ortodoxa, permanecendo na cidade de Kustanai¹⁷ até 1936.

Na obra, Bakhtin reflete o mundo teórico discutido no círculo, aprofundando no ato literário do escritor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881), considerado entre os maiores pensadores e romancistas de seu período. Na introdução, Bakhtin demonstra o motivo do interesse pelo autor: “consideramos Dostoiévski um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo polifônico” (2018 [1963], p.01). Essencialmente Bakhtin considera Dostoiévski como o criador do romance polifônico, que se caracteriza pela multiplicidade de vozes presentes; o autor polifônico torna-se regente das vozes que povoam o texto e não um falante solitário.¹⁸

Segundo Bakhtin, o discurso pode ser orientado pelo discurso do outro, sendo um discurso bivocal. A bivocalidade segue a orientação única, vária e ativa. Para a orientação única são estabelecidos quatro pontos característicos: estilização, narração do narrador,

¹⁷ Ver Clark; Holquist, 2008, p. 168.

¹⁸ No ano de 2022 *Problemas da poética de Dostoiévski* completou 93 anos desde sua primeira publicação. No Brasil a obra ganhou precisão na tradução de Paulo Bezerra (2018) que nos entrega uma reformulação da teoria bakhtiniana destacando sua preocupação em conseguir se aproximar ao máximo da originalidade do sentido russo. Entre os estudiosos de Bakhtin do Brasil, Bezerra destaca que a reformulação da obra de 1929 para 1963 aprofundou melhor os conceitos que se apresentam importantes para a compreensão da poética dostoiévskiana, O **dialogismo** como forma de interação e intercomplementação entre as personagens literárias; o **monologismo** como pensamento único e por isso autoritário, seu desdobramento no processo de construção das personagens romanescas; a **polifonia** como método discursivo do universo aberto em formação; o **autor** e sua relação dialógica com as personagens como visão do mundo em formação; o autor e sua relação dialógica com as personagens; a relação eu-outro fenômeno sociológico; o inacabamento/inconclusibilidade das personagens como visão do mundo em formação e do homem em formação, razão por que não se pode dizer a última palavra sobre elas nem concluí-los; o ativismo especial do autor no romance polifônico, no qual o autor é a consciência das consciências, a despeito de seu distanciamento em relação ao universo representado e da grande liberdade que concede às suas personagens. Portanto, os referidos adendos são um complemento essencial a PPD¹⁸ [...] (2018 [1963], VII).

discurso não objetificado do herói-agente das ideias do autor e narração em primeira pessoa. Já o discurso bivocal de orientação vária se caracteriza pela parodização em suas gradações, narração parodística; narração em primeira pessoa parodística; discurso do herói parodisticamente representado; e transmissão da palavra do outro com variação de acento. O discurso do tipo ativo, que é o discurso refletido do outro, possui as seguintes características: a polêmica interna velada; a autobiografia e confissão polemicamente refletidas; o discurso que visa ao discurso do outro; a réplica do diálogo e o diálogo velado. O discurso refere-se à “língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio da abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 207).

Presente na análise, e importante conceito antagônico na obra, a escrita monológica, ou melhor, o romance monológico, as elucidações e avaliações do autor devem dominar todas as demais e constituir-se num todo compacto e preciso. Qualquer intensificação das entonações do outro em relação ao seu discurso, é apenas um jogo que o autor se permite para em seguida dar ressonância mais enérgica ao seu próprio discurso direto ou refratado. Já na introdução de *Problemas da poética de Dostoiévski* nosso autor destaca que sua tese está ligada à compreensão do processo polifônico e como a leitura monológica não poderia se aplicar ao vasto mundo criado por Dostoiévski. Não é de se estranhar que os conceitos demonstrados e aprofundados por nosso autor tenham a ideia da relação eu-outro, outro-eu, como aporte axiológico para o desenvolvimento de uma teoria que se baseasse nas relações entre todos os elementos que compõem esse jogo.

Paulo Bezerra diz que “em Dostoiévski , cujo universo é plural, a representação das personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso” (Bezerra in Bakhtin, 2018 [1963], p. X), a relação da consciência que se configura plural se dá pela interação entre as consciências que possuem suas individualidades, mas que “dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, não falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance” (Bezerra in Bakhtin, 2018 [1963], p. X). Esse processo de consciência perpassa a orquestração do autor que é o regente de tantas vozes, fazendo-as ressoar. Assim, na compreensão bakhtiniana, cada voz é capaz de comunicar e expressar não havendo uma passividade na relação dialógica. Toda ação dialógica se faz responsiva.

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (Bakhtin, 2018 [1963], p. 47)

A concepção da polifonia possibilitou a análise de vozes que permeavam a escrita dostoiévskiana, vista por Bakhtin como uma escrita peculiar e que não se encaixava no estilo de seus contemporâneos, como Leon Nikolaievitch Tolstói ou Liev Tolstói (1828-1910), como é conhecido no Brasil. E foi por meio dessa peculiaridade que Bakhtin claramente aprofundou sua arquitetura, demonstrando a capacidade axiológica da obra dostoiévskiana. O herói do romance de Dostoiévski apresenta-se diferente em estilo e isso é evidenciado na estilística da escrita analítica e desenvolvimento do gênero. Aliás, esse é o tema do capítulo 4 da obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2018 [1963]) que se intitula “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”. Neste são apresentados o autor e o personagem herói a partir de uma visão situada no tempo/espaço indicando que gênero, enredo e composição fazem parte de um universo responsivo da escrita e de um contexto histórico do indivíduo autor. Afirmação que será importante para o entendimento dos capítulos seguintes desta tese.

Para compreender a potência do gênero sério-cômico, Bakhtin destaca que na formação do sério-cômico há várias peculiaridades que o fazem ter uma estrutura especial, como: 1) o cuidado que dão à realidade e a forma como a consideram importante na constituição do dia-a-dia; 2) conseqüentemente, esse cuidado engloba a experiência livre em detrimento da fantasia livre; 3) a renúncia a qualquer unidade estabelecida na normatização (epopeia, tragédia, narração) para se constituir na “fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico” (Bakhtin, 2018 [1963], p.124).

Para concluir, Bakhtin destaca que “o gênero romanesco se assenta em três raízes básicas: a épica, a retórica e a carnavalesca” (Bakhtin, 2018 [1963], 124), que conduz a estilística de Dostoiévski. O autor demonstra que a evolução desse tipo de romance está ligada à evolução do gênero sério-cômico, evolução que precisa considerar a variedade dialógica apresentada por dois campos: o diálogo socrático e a sátira menipeia. É interessante perceber como esses dois campos se constituíram na formação do sério-cômico. Começamos por apresentar que o diálogo socrático se baseia na visão que tem da

natureza dialógica da verdade e do pensamento humano referente a ela, “a verdade não se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de comunicação dialógica” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 125). A síncri e a anácri e eram dois procedimentos fundamentais do “diálogo socrático”. A primeira refere-se à confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto. A segunda eram métodos pelos quais se provocam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião inteiramente. Para Bakhtin, a “síncri e e anácri e convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em réplica e o incorporam à comunicação dialogada entre homens” (Bakhtin, 2018 [1963], p.126).

Outro ponto a ser considerado é a dimensão ideológica presente tanto no autor, como o ideólogo, quanto nos interlocutores: “o diálogo socrático introduz o herói-ideólogo pela primeira vez na história da literatura europeia” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 126) e aqui percebemos as raízes de analítica marxista de um sujeito situado. Tendo em vista esse autor ideológico, essa dimensão também incorpora em si a palavra como essencial na construção dialógica da escrita que provoca, revela e se abriga na liminaridade da autoria. Bakhtin ainda expõe que há nesse gênero uma relação orgânica entre a ideia e a imagem do homem, neste caso “a experimentação dialógica da ideia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa. Por conseguinte, aqui podemos falar de imagem embrionárias da ideia” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 127).

Por fim, para completar nossa exposição destacamos a sátira menipeia, que será extremamente citada na tese de Bakhtin sobre a obra do francês François Rabelais (1494-1553) como gênero importante para a compreensão da escrita do autor. Isso se deve ao fato de que o gênero se caracteriza por sua raiz no folclore carnavalesco, e sua forma foi designada pelo filósofo Menipo de Gadara (300 a.C-260 a.C), no século III na Grécia¹⁹. A sátira menipeia se caracteriza por englobar o cômico em sua estrutura, mesmo que o grau de peso seja diferente de uma para outra. O cômico constrói a liberdade em relação às formas normativas, pois dele nasce a perspectiva da invenção e da quebra de limitações. De maneira evidente esse universo está regado pela exaltação da fantasia, ou seja, “consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente

19 Sobre o assunto ver Leah Kronenberg (2009). *Allegories of Farming from Greece and Rome: Philosophical Satire in Xenophon, Varro, and Virgil*. Cambridge University Press. p. 5. ISBN 978-1-139-48863-1, e Luciano de Samósata (1989). *Diálogos dos Mortos [Bilíngüe Grego-Português]*. EdUSP. p. 50. ISBN 978-85-314-1036-9.

https://books.google.com.br/books?id=19yEzAXHSRgC&pg=PA50&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 130), em busca da verdade materializada, da fantasia livre e simbólica. Segundo Bakhtin, esse elemento consagra a menipeia com a capacidade de um profundo olhar para o mundo que soma a realidade, a dialogia e a misticidade envolvente, em um ângulo de visão experimental.

Na menipeia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais, anormais do homem – toda espécie de loucura (temática maníaca), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura. [...] as fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo. (Bakhtin, 2018 [1963], p. 134)

Entre os traços que ligam a menipeia a suas raízes folclóricas está a excentricidade e as formas que violam qualquer normatização imposta, tanto pelas vias do discurso literário como pelas constituições da etiqueta. Essa via dá ao gênero seu caráter extremista, destacando-se pelo jogo de contrastes. A liberdade advinda de sua possibilidade estrutural “incorpora elementos da utopia social” (Bakhtin, 2018 [1963], 134), dando ao jogo constitutivo uma visão diferente para sociedade, por isso a interiorização do uso de gênero intercalados, reforçando “a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da menipeia: aqui se forma um novo enfoque da palavra como matéria literária, característico de toda a linha dialógica de evolução da prosa literária” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 135).

Bakhtin considera o carnaval como um fenômeno profundo que emerge nas sociedades. Sua essência está profundamente ligada a suas raízes primitivas e que atravessam a história das sociedades se infiltrando nas camadas interativas dos indivíduos, dando-os uma segunda vida, um ensaio sociocultural paralelo. De certa forma, temos o problema do carnaval presente no pensamento cultural. O carnaval no pensamento bakhtiniano se refere não apenas a festa como dada a nomenclatura, mas ao conjunto de variadas festividades que poderiam acontecer não em apenas um período do ano, mas em vários momentos do ano. Essas festividades são formas sincréticas diversas com variações locais e de épocas que a seu modo criavam aspectos diferenciados e uma linguagem própria que se diferenciava da normatividade social. Há uma cosmovisão carnavalesca que influenciava o pensamento sociocultural.

Demonstrando as raízes literárias do gênero, ao buscar seus fundamentos na Antiguidade, Bakhtin nos apresenta suas particularidades e como ela é amplamente influenciada pela cosmovisão carnavalesca. Essa concepção é apresentada por meio de uma analogia com o teatro e sua espetacularização. Deste modo, para o autor o carnaval é “um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 140), é um tipo de espetáculo em que todos estão ativos e presentes circulando em uma nova vida com normas específicas. As relações são diferentes, nasce-se novas formas comportamentais e uma linguagem livre. O entendimento da vida paralela se abre para uma nova vida em que não há barreiras hierárquicas, surge novas famílias em pleno contato especial. O indivíduo em carnaval vive um estado limiar em paralelo a vida normativa, percebe a diferenciação hierárquica e até mesmo a contrapõem e afronta excentricamente.

Entre as ações carnavalescas que aconteciam na Antiguidade podem ser destacadas as Saturnais. Já na Idade Média, em que o carnaval ganha o seu sentido primordial, ressaltamos a coroação bufa e o destronamento do rei do carnaval, entre outros que são exemplos de ações rituais. Bakhtin destaca que essas ações rituais fizeram emergir um pensamento de ambiguidade que se tornou importante para a concepção carnavalesca da literatura. O jogo das extremidades eram pontos importantes para demonstrar a diferenciação da nova sociedade limiar, e como o pensamento se renovava em formas e imagens. Assim, coroar e destronar, morte e vida, morte e renovação, elogios e xingamentos, se apresentavam como profundas imagens de confronto e mudança, estavam atreladas a transformação, ao estado consciente de transformação.

Todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósias-gêmeos). É típico ainda o emprego de objetos contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, vasilhas em vez de adornos de cabeças, utensílios domésticos como armas, etc. trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida descolada do seu curso habitual. (Bakhtin, 2018 [1963], p. 144)

O jogo de ambiguidade e as transformações ocorridas na interioridade carnavalesca se transpôs para linguagem literária constituindo a carnavalização da literatura. Pois, sendo capaz de criar uma linguagem livre e um pensamento de transformação, o carnaval ampliava sua disposição em formas expressivas diversas. Segundo Bakhtin, a profanação e a paródias eram categorias importantes, bem como “ideias concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade europeia” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 141). Todas estas categorias foram formas permeadas pelo riso ambivalente que contrapunha a seriedade permanente.

Sendo livre em suas formas, e seguindo a analogia teatral, o palco principal para o acontecimento do carnaval eram as praças e ruas públicas, e isto será transposto na carnavalização por sua liberdade em criar os enredos ambivalentes. A ideia do “espaço público” gera uma nova interpretação em que há uma circularidade cultural evidente entre os indivíduos, e assim possível de carnavalização. “Além disso, a carnavalização tinha valor formador de gênero, isto é, determinava não só o conteúdo, mas também os próprios fundamentos de gênero da obra” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 150).

É evidente que o carnaval, *stricto sensu*, e outros festejos de tipo carnavalesco (touradas, por exemplo), a linha da máscara, a comicidade do teatro, de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura. Na maioria dos casos, porém, essa influência se limita ao conteúdo das obras, sem lhes tocar o fundamento do gênero, ou seja, carece de força formadora de gênero (Bakhtin, 2018 [1963], 150).

De fato, temos aqui uma análise da carnavalização que será aprofundada na tese de Bakhtin como veremos adiante, porém não podemos deixar de destacar a influência que sua tese teve nesta nova reformulação, ou seja, o texto maduro que apresenta novas pontes de discussão. Na obra de Dostoiévski a carnavalização se apresenta diferente da sátira menipeia, considerando as raízes que uma exerce sobre a outra e suas proximidades temporais com os acontecimentos. Mas o que vemos na compreensão bakhtiniana e na dialogia do círculo é a capacidade interativa das formas e símbolos que atravessam o tempo. Assim, “para dominar essa linguagem, ou seja, para iniciar-se na tradição do gênero carnavalesco na literatura, o escritor não precisa conhecer todos os elos e todas as

ramificações dessa tradição” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 181), o gênero é orgânico e se entrelaça em um próprio caminho lógico de formas e ramificações.

Em 1941 Bakhtin apresentou sua tese de doutoramento no instituto Gorki, de Moscou, votando a Saransk como catedrático após a Segunda Guerra Mundial, e sendo redescoberto por estudantes da capital russa na década de 1960. Sua tese foi publicada em 1965 intitulada *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Bakhtin apresenta a cultura popular a partir de sua dualidade opositiva com a cultura oficial e normativa, seriam dois polos opostos que convivem lado a lado na vida do povo. A cultura pública, que transita nas praças e ruas, se manifesta nas festas abertas, diferente da cultura oficial marcada pelo domínio do governo vigente ou da religiosidade institucional. A manifestação desse embate o fez perceber que havia muitos traços que se espalhavam na literatura e nas artes e eram capazes de criar processos conscientes de metamorfoses.

Na obra de Bakhtin, o contexto de Rabelais (1494-1553) é apontando por seu valor ao lado de Dante Alighieri (1265-1321), Giovanni Boccaccio (1313-1375), William Shakespeare (1564-1616) e Miguel de Cervantes (1547-1616), mas também denuncia sua invisibilidade na história da literatura. O argumento demonstra que estudar o cerne da obra de Rabelais exige analisar as imagens que constituíam seus processos de escrita. Base de um aprofundamento já elaborado em *Problemas da obra de Dostoiévski* (2018 [1963]), como já vimos anteriormente. O contexto de Rabelais é complexo e enigmático. Foi necessário aprofundar nas fontes populares que constroem a ideologia dos personagens *rabelisianos* e suas relações dialógicas, este processo se demonstrou permeado pela cultura cômica na Idade Média e no Renascimento.

A pesquisa faz um profundo enraizamento na história do riso e nas formas imagéticas que criam o movimento de dentro para fora e fora para dentro da literatura, “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (1987 [1965], p. 3). Este universo é dividido em três grupos: 1) as formas dos ritos e espetáculos: neste grupo estão as festas do carnaval, as obras cômicas que eram apresentadas em praça pública e outras manifestações brincantes; 2) obras cômicas verbais: paródias em sua diversidade de formatos orais ou escritas; e 3) diversas formas, incluindo gêneros e peculiaridades do vocábulo familiar.

Conforme Bakhtin, as formas dos ritos e espetáculos “apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, relação às formas do

culto e a cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal” (1987 [1965], p. 5). Esses festejos estavam presentes na praça pública e se misturavam com a diversidade de brincadeiras, procissões, atos, e tipos de festas. Bakhtin identifica que o riso permeava e circulava como princípio nas manifestações que se apresentavam, percepção que oferecia “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à igreja e ao estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida” (1987 [1965], p. 5). Esse movimento em momentos determinados e ocasionais produzia a dualidade vivente, que é apontada pela teoria bakhtiniana como a dualidade do mundo.

É notável que essa dualidade não é uma característica apenas da civilização feudal, Bakhtin leva em consideração a influência e o contato que os ritos e formas de festejos tiveram com os povos primitivos e outras civilizações. Nesta percepção, os valores dados aos segmentos se referem à diferença contextual da divisão de classes existentes, muitas civilizações não possuíam esta divisão e por isso as ações tinham os mesmos valores rituais. Portanto, com o regime de classes as formas cômicas passaram a ser não-oficiais, os que as caracterizou como perigosas a valorização dos poderes vigentes, “o princípio cômico que preside aos ritos de carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório” (1987 [1965], p. 6). Neste sentido algumas formas do carnaval estavam completamente ligadas à vida cotidiana da população, o que permitia parodiar a religiosidade de maneira extremamente cômica.

É preciso salientar que a ideia de carnaval exposta por Bakhtin, em sua pesquisa na obra de Rabelais, é diferente das formas carnavalescas que temos contato nos dias atuais. O próprio autor destaca que as mudanças ocorridas nos festejos carnavalescos são concomitantes à mudança da consciência do homem medieval em seu meio social. Significa dizer que o estudo se refere a festividades que eram marcadas por uma noção de ambiguidade e dualidade, que colocavam a vivência durante a festa como características marcantes, que dividiam a vivência social em modos oficiais e não-oficiais. O “carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval” (1987 [1965], p. 6). A vivência carnavalesca se estabelecia no jogo da vida, que se apresentava diferente da oficialidade cotidiana. Havia uma diferenciação entre as formas do teatro, do ponto de vista da

recepção. Enquanto no teatro há um espectador que assiste, no carnaval medieval essa divisão se dissipava e se elaborava, todos atuavam em um mesmo palco, todos jogavam o jogo da vida provisória. Bakhtin se refere ao teatro elizabetano shakespeariano e faz dele sua principal fonte de analogia; não está analisando o termo ampliado do conceito, mesmo que, ao analisar sua teoria, percebemos que o teatro, enquanto parte da vida, está ligado à sua concepção.

As formas expressivas do carnaval estão enraizadas na compreensão da festa como parte da vida cotidiana, não apenas como um aspecto de inversão, mas no campo das ideias, das ideologias, da existência humana, que cria a atmosfera festiva do povo e não para o povo como são objetivas as festas oficializadas dos poderes. Por isso, a festa mantém uma relação com o tempo-espaço, “na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico” (1987 [1965], p. 5), alguns períodos históricos tinham os fins superiores da existência humana notadamente marcados nas festas. Bakhtin destaca que na Idade Média a festa do povo “penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (1987 [1965], p. 8) e por isso conseguiam estabelecer uma segunda vida. Na prática, as festas possuíam diferenças políticas e socioculturais tendo em vista que poderiam ser separadas por oficiais e não-oficiais.

O carnaval se opunha aos festejos oficiais, sua linguagem em formas e símbolos possuía matizes diversas. O indivíduo em estado carnavalesco ensaiava e vivia uma vida paralela em que “o homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes” (1987 [1965], p. 9), a eliminação provisória da vida oficial criava formas de comunicação que não podiam ser concebidas na oficialidade do cotidiano. E por isso Bakhtin define que essa atmosfera deveria ser percebida como percepção carnavalesca do mundo.

Nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”. Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto. Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformar-se finalmente nas formas

fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia. (1987 [1965], p. 5).

A carnavalização da literatura, e de certa forma a carnavalização como um conceito amplo, se estende as outras formas expressivas, é resultado de um “olhar” para a cultura que se impõem de dentro por meio da experiência significativa. Essa relação está marcada pela interação humana concreta, que ultrapassa a consciência abstrata. A imaginação, o desejo, se concretizavam na praça coletiva no contato com os outros em festa. Nesse ambiente de coletividade as projeções para além da festividade se davam na concretização das metamorfoses provocativas, se materializando nas linguagens das formas e nos símbolos carnavalescos. Nesse processo concreto as obras verbais e as expressões da linguagem familiar se constituem como elementos importantes permeados pelo riso, todas estas formas agregam em si a alegria da liberdade e da possibilidade de experimentar o avesso.

Ao analisar o conceito de carnavalização da literatura, Fiorin (2019) destaca que a literatura carnavalizada “ocupa-se do presente e não do passado mítico; não exalta a tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção” (p. 98). Essa liberdade de invenção torna-se plural com variadas expressões, estilos e vozes em que “a palavra não representa; é representada, e por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes e estilos (FIORIN, 2019, p. 98).

Bakhtin percebe que a “essa literatura está imbuída da concepção carnavalesca do mundo; utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnavale” (1987 [1965], 11). A obra de Rabelais, objeto importante do processo, é construída desse universo carnavalesco que agrega em si a linguagem e as imagens do grotesco expressivo. As imagens grotescas representavam o extremo exagero da forma. Os corpos e as palavras são fontes potentes do novo homem em sua segunda vida. Em limiar ele ensaia a outra vida, que é alegre e festiva, contrapondo com a tristeza, o trabalho, as normas etc. A “imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (Bakhtin, 1987 [1965], 21).

Os fenômenos linguísticos são exemplos expressivos dessas transformações que se destacam pelas grosserias em formas verbais e gramaticais, pelas blasfêmias, pelas expressões proibidas da comunicação oficial. Além disso, Bakhtin destaca o princípio da vida material e corporal como um ponto fundamental na obra *rabeliziana*, o que intitula de realismo grotesco. O rebaixamento é a base fundamental do realismo grotesco, ou seja, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 1987 [1965], 17). Norma Discini (in Brait, 2016 [2006]) nos alerta que a carnavalização é um “movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao mundo oficial” (p. 84). A reflexão se atenta à evolução do próprio conceito em relação às obras sobre Rabelais e Dostoievski, que segundo a autora mostram a transformação no pensamento de Bakhtin sobre o conceito na análise dos autores, confirmando “a variação semântica do próprio discurso” (p. 84).

Como vimos até aqui, a carnavalização não pode ser analisada como um conceito isolado, aliás, nenhum conceito desenvolvido pelo Círculo de Bakhtin²⁰ deve ser estudado desta maneira, pelo contrário, o princípio fundamental é a teia de sentidos produzidos pelo dialogismo humano. De certa forma a carnavalização nos lembra que a sua concretização é feita de memórias e suas raízes estão presentes nas mais infinitas formas expressivas, daí vemos a arquitetônica bakhtiniana e a forma do indivíduo em sociedade. O ato do pensamento, da fala, da expressão e da escrita, não são atos isolados e sim carregados de memórias, escolhas e interação, que criam acontecimentos envolvendo a dinâmica do eu-para-mim, eu-para-outro, outro-para-mim. Queremos dizer que a reflexão do pensamento

²⁰ Outro autor de fundamental difusão em terras brasileiras é Valentin Nikolaevich Volóchinov (1895-1936). Sua obra mais conhecida no meio acadêmico é *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*, publicada em 1929, a primeira tradução em português foi feita da edição francesa lançada em 1979, trazendo na autoria Mikhail Bakhtin (Volóchinov). Em 2017, uma nova tradução é lançada diretamente do russo novamente por Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo, já mencionadas anteriormente. Duas questões importantes são postas na obra que fazem com que ela seja fundamental para a compreensão desta cosmologia do círculo, a primeira delas é o estudo da filosofia da linguagem e sua trajetória de influência na concepção dos conceitos apresentados no decorrer das obras. É nessa obra que a discussão do enunciado concreto, a relação entre as observações kantianas e o marxismo, o diálogo e sentidos, são amplamente expostos como premissa para a fundamentação da linguagem sociológica do sujeito (GRILLO in VOLOCHINÓV, 2018, p.52). Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, o diálogo é base para a interação com o outro e por isso toda expressão se apresenta por meio dos sentidos ideológicos que são postos. O que une as primeiras obras dos intelectuais do círculo, pode ser a análise do sujeito situado e expressivo, tendo em vista que este tem seu ponto de vista e sua exotopia a partir dessa categoria em relação aos outros que interagimos. Esta concepção está fundamentada dentro de uma reflexão do materialista histórica que tanto em Medviédev e Volóchinov são claramente evidentes na discussão com marxismo. Valentin Nikolaevitch Volóchinov faleceu em 1936, aos 40 anos, em Leningrado, acometido de tuberculose.

do indivíduo em sociedade em uma escala macro no contexto da Rússia pós-revolução, alcançou inúmeros autores que refletiram em seus trabalhos fundamentais especificidades de uma sociedade em transformação.

1.3 A palavra encarnada: a vibração das performances culturais

Os estudos das culturas se ampliaram no século XX, e como vimos influenciaram diversos estudiosos em vários campos do conhecimento. Nos ateremos à trajetória de uma área em particular que foi denominada Performances Culturais. Veremos que o conceito se une à concepção de carnavalização de Bakhtin e teatralidade de Evreinov, por contribuir com a análise do comportamento do homem em estado de *apresentação* diante do outro. Aliás, é na relação de interação com o outro que ambas se conectam. Mesmo tendo sido elaborada como um estudo posterior a Bakhtin e Evreinov, o conceito agrega em si toda a bagagem teórica já disseminada na Europa desde o fim do século XIX.

O termo Performances Culturais foi designado pelo antropólogo, filósofo e psicólogo Milton Borah Singer (1912-1994) em 1955, dialogando com o sociólogo, comunicador e etnolinguística Robert Redfield (1897-1958). O polonês e o americano desenvolveram um conceito interdisciplinar em que o foco está em alguns tipos de eventos culturais humanos e seu processo relacional com as culturas. Nesta definição, a expressividade e experiência do evento é considerada como acontecimento processual em que “x atuantes estão em frente à uma determinada plateia, interagindo num tempo determinado. Estas atividades podem ser cultos, rituais, cerimônias, celebrações religiosas em templos, festivais, casamentos, recitais, teatro, danças, concertos musicais” (Camargo, 2013, p. 6). Para compreender uma performance cultural é preciso atentar para suas características formais, que se referem a sua estrutura organizacional de apresentação; o local da expressão; e como se dá a constituição das performances, incluindo seu processo de formação humana e as relações relativas. As performances culturais “são o registro de unidades condensadas de observação e das impressões nelas deixadas. Então atenção (!), não são qualquer fenômeno da vida cotidiana” (Camargo, 2013, p. 25), é preciso que o evento se expanda em fato cultural relevante para a comunidade.

Milton Singer (1912-1994) e Robert Redfield (1897-1958) foram professores da Universidade de Chicago, pesquisadores da antropologia simbólica e que em seus textos

analisavam, entre outros, o desenvolvimento da cultura urbana das grandes cidades industriais (EUA, México e Índia), cidades que se adensavam rapidamente no século XX, em tensão com a cultura de comunidades consideradas tradicionais, às quais pertenciam a cultura da maioria dos habitantes da nova pólis, contraditoriamente estes últimos eram locais sagrados, homogêneos, impessoais que estavam sendo implodidos. A cultura urbana em choque desorganizava culturalmente seus cidadãos ao incorporá-los e os colocava num local estranho, onde se experimentavam novas formas de cultura, com traços seletivos carregados de seu passado distante.

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser. Neste movimento as performances são sempre plurais, pois solicitam o estudo comparativo, seja a partir de uma perspectiva macro (os grandes elementos da cultura, as Grandes Tradições, assim chamadas por Singer e Redfield) em contraste com as micro experiências (as variadas formas não oficializadas e diversas a que temos acesso) ou mesmo entre as pequenas tradições ou vice-versa. (Camargo, 2013, p. 2 e 3)

As perspectivas de Singer, Redfield e Camargo nos direcionam para uma circularidade cultural, constatação que também foi feita por Mikhail Bakhtin (1895-1975) ao analisar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Ambos apresentam a dialogicidade que existe nas expressões culturais humanas e que não podem ser pensadas isoladas em si, mas como unidades temporais e espaciais que ultrapassam o acontecimento se desdobrando em fragmentos que serão lidos por outros sujeitos em outros tempos e culturas. Essas leituras serão absorvidas pela interação entre leitor e traços da performance, e por isso uma circularidade se mantém em movimento. Assim, as performances culturais “são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, entrevistas, mas atingidos plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana, pelo afeto na obra e da obra (Camargo, 2013, p. 4).

A performance como área ganhou notabilidade na década de 1990, adentrando os estudos das humanidades e possibilitando a diversidade de debates e conflitos. O princípio foi iniciado como os estudos da performance (*performance studies*) em 1992, numa

conferência nacional nos Estados Unidos em que se apresentava o teórico Richard Schechner (1934), “em discurso na conferência principal na ATHE (Associação de Teatro da Educação Superior), em Atlanta. Reconhecia nela o autor a imensa crise dos departamentos de teatro nos Estados Unidos” (Camargo; Faria, 2022, p. 241 *in* Satler *et al* [org]). Os departamentos de teatro passavam por um período de grande debate sobre seus currículos. Schechner demonstrava a necessidade de se reestruturar os estudos de teatro ampliando a noção para abarcar os estudos da performance. Atlanta (Geórgia) irá ficar nas mentes e corpos dos estudos de performance, habitada já anteriormente pelos índios Creek e Cherokee, posteriormente lócus central na guerra civil dos Estados Unidos (1864), e berço das intensas lutas pelos direitos civis entre 1940-1970. Schechner reconhecia, há trinta anos, nesta conferência magistral para toda a comunidade acadêmica teatral norte-americana, por um lado, a potência dos estudos da performance como uma nova perspectiva para os programas de teatro, e chamava os teatreadores a uma tarefa de superação que seria ainda maior: a de reformar não apenas o velho método do teatro que se ensinava e se praticava nos programas da academia, mas a assaltar as Humanidades em forma grandiosa (*in a big way*). Agora, o novo paradigma que estava sendo apresentado deveria ser o exame das performances em sua forma ampliada, não apenas o usual estudo ou prática do teatro ou dos dramas tradicionais centro europeus. Entretanto, como limite ao desenvolvimento exponencial desse novo paradigma, que prometia irromper de assalto as Humanidades, apontava sua debilidade maior: a falta da formação adequada dos teatreadores e de seus cursos, professores inclusos, despreparados, pois se fundamentavam ainda na então considerada “velha metodologia”. Inaptos ao futuro, apresentavam uma enorme incompreensão dos caminhos da humanidade, já cegos que estavam ao próximo e mutante teatro contemporâneo, às práticas do teatro experimental desenvolvido pelo menos desde a década de 1950, em várias partes do globo. Inundados pelo stanislavskismo não se estava percebendo a performance, seja teatral ou humana, em suas novas e amplas postulações, performances já reveladas pela antropologia, pela sociologia, pela filosofia, pela psicologia, pela história.

Cegos estavam aos concertos de rock, as manifestações populares, aos atos políticos, aos rituais das religiosidades insurgentes, como às novas formas de xamanismo; ausentes também estavam de teorizações compatíveis a esses fenômenos, ausentes ainda de trabalho de campo que não fosse o do palco, de análise das técnicas próprias aos fenômenos culturais, ausentes sempre nas classes de estudos teatrais até aquele momento

(Camargo; Faria, 2022, p. 243 *in* Satler *et al* [org]). Schechner (1992) apontava para que os departamentos de teatro se transformassem em departamentos de Performance. Em seu entendimento os estudos da performance iriam além da difusão do eurocêntrico teatro, pois englobam a vida artística de forma ampla envolvendo a intelectualidade em seus aspectos sociais, culturais e históricos: “O mundo não era apenas o teatro, o mundo é maior que o teatro, e o teatro deveria tomar de assalto o mundo. Uma tarefa ousada para uma área em crise total” (Camargo; Faria, 2022, p. 243 *op. cit.*). Neste sentido, Schechner acionava as relações do teatro convocando uma interculturalidade de conexões. Para o autor, estudar performances é adentrar esse mundo de conexões e mediações e um mar de dados em que respiramos e passamos a fazer parte. Por isso os estudos das performances são uma forma de investigar e compreender o mundo em seu incessante devir.

Performance, afirmava, deve combinar teoria e prática. Para Schechner, a performance a ser estudada e praticada, agora numa perspectiva intercultural, deveria estar no coração do equilíbrio educativo. Deveria se concentrar em suas várias formas, no entendimento de suas práticas, na documentação das performances, e ainda na análise e registro de suas técnicas particulares, assim como na comparação intercultural entre performances distintas, historicamente, geograficamente, culturalmente. Tarefa para muitos pesquisadores e muitas gerações. Caminhava Schechner, mas com coragem, nas modestas trilhas já trilhadas de Milton Singer em 1955 (Camargo, 2013). A partir dessa perspectiva, seriam agora necessários novos professores, que fizessem parte da diversidade de gênero, de sexo, *insiders* e *outsiders* das diferentes culturas, com olhares forâneos e/ou nativos. Deveriam pertencer seus examinadores à diversa relação entre as culturas humanas, tal como também definira Lévi-Strauss em 1952.

Apontava ainda Schechner que se necessitaria também uma nova gama de alunos e alunas, seres pertencentes à diversa cultura mundial, que fossem parte da colorida diversidade cultural, e que produzissem um novo começo no desenvolvimento desse novo paradigma. Schechner não era arauto apenas de novos tempos, embora sem citar algumas de suas fontes, anunciava com inteligência que esses novos tempos iriam abalar as certezas educativas do drama contemporâneo, produzindo ainda uma nova compreensão das próprias performances, seja em arte ou na cultura, em seu vir-a-ser.

Uma nova questão agora se abria, já ao final do século XX, e que iria estar no coração da análise dos estudos das performances, mas que já vinha atravessando o século XX. Considerava Schechner, e não poderia ser diferente, afirmação fundamental para esta

análise, que os atos de performance são tanto os reais como os virtuais (Schechner, 1992 p.9), e que, mais que o mundo escrito já fizera, as performances virtuais conectavam e negociavam os diversos sistemas, sejam culturais, pessoais, grupais, regionais e/ou mundiais, e que estes constituem com muita força a realidade contemporânea, como podemos constatar nos dias pandêmicos de hoje e em suas projeções virtuais. Não se deve, não se pode separar arte e media, e mesmo que quiséssemos seria impossível.

Isso porque os atos realizados, sejam reais ou virtuais, mais do que a palavra escrita, conectam e negociam os diversos sistemas culturais, pessoais, grupais, regionais e mundiais que compreendem as realidades de hoje. A performance, é claro, inclui “as artes”, mas vai além delas. À performance pertence um amplo espectro: diversões, artes, rituais, política, economia e interações pessoa a pessoa. Esse amplo espectro realizado de forma multicultural e intercultural pode fazer muito para melhorar a vida humana²¹. (Schechner, 1992 p. 9, tradução nossa)

Como vemos, a afirmação de Schechner está preocupada com o exame da cultura em seu aspecto geral, que envolve as diversas formas de cultura, perspectiva mais ampla que a definição do pesquisador e artista performático Renato Cohen (1956-2003), o primeiro livro que define o assunto em português. Cohen, em seu definidor *Performance como linguagem* de 2002 [1989], (segunda edição, um ano antes do enfarto fulminante que o levou), se atém exclusivamente à *performance art* e aos novos fenômenos teatrais e parateatrais contemporâneos, ou de teatro performático, como os chamava. Aborda todas as formas e distorções de arte, no Brasil e no exterior, que se desenhavam no horizonte teatral brasileiro desde, pelo menos, a década de 1970. Cohen esclarece, em seu importante texto, que usa performance exclusivamente como uma tradução daquilo que os norte-americanos chamavam *performance art* (Cohen, 2002, p. 25), em suas várias facetas, no teatro, nas artes, antes chamadas visuais, e em diversos experimentos artísticos, inclusive com elementos de mídia e imagem, como as “Videocriaturas” de Otávio Donasci (1952).

A relação *performance media* seria também tratada por Schechner de outra forma, em seu conceito de comportamento restaurado ou, como também chamara, de

²¹ No original: That is because performed acts, whether actual or virtual, more than the written word, connect and negotiate the many cultural, personal, group, regional, and world systems comprising today’s realities. Performance, of course, include “the arts” but goes beyond them. Performance is a broad spectrum of entertainments, arts, ritual, politics, economics, and person-to-person interactions. This broad spectrum enacted multiculturally and interculturally can do much to enhance human live. (Schechner, 1992 p.9).

comportamento duas vezes comportado (*twice-behaved behavior*). Na vida cotidiana, na cura, no ritual, nos jogos, no esporte, e nas artes, afirma Schechner, o comportamento restaurado é o comportamento-chave em todo tipo de performance. Inserido na cultura, para Schechner todo comportamento é comportamento restaurado, porque consiste de recombinar as pequenas unidades de um comportamento previamente comportado: “In fact, all behavior is restored behavior because all behavior consists of recombining bits of previously behaved behaviors”²² (Schechner, 2020, p. 10). Aqui Schechner apropria-se e reconstrói as falas de Geertz (1973, p. 17), em *Interpretação das culturas*. Geertz considera: todo comportamento humano é uma ação simbólica, está inserido na cultura, e é no fluxo dos comportamentos que as formas culturais encontram sua articulação. O ser humano está imerso na cultura, não existe nada de novo sob o sol, mas reconstruções, algumas vezes em formas inovadoras.

A performance inclui a arte, mas vai mais além, constituindo-se também com os grandes reinos do entretenimento, da educação, do ritual e da cura. Estabelecia Schechner que, a partir desses reinos, a performance deveria ser estudada em todas as suas variantes, no todo ou nas partes, sejam no treinamento (*activity-training*), na preparação (*preparation*), nos aquecimentos (*warmups*), na performance propriamente dita (*performing*), no esfriamento (*cooldown*) e em seu processo de desmontagem, de críticas, de comentários, de reflexões (*aftermath*). Esses estágios ou partes, isolados ou em relação, deveriam ser estudados amiúde. Afirmava ainda que esse trabalho necessitaria combinar o entendimento da experiência prática com a pesquisa e o trabalho de campo (Schechner, 1992, p. 9). Em 2020, Schechner reorganizaria essa divisão inicialmente apresentada nos anos 1990, sem modificá-la profundamente, mas colocando explicitamente este processo da performance na sequência espaço-temporal, agora em três partes, com respectivas subdivisões: a proto-performance, o que acontece antes da performance para o público (treinamentos, oficinas, ensaios); a performance para o público (aquecimento, a performance pública, o amplo contexto onde ela acontece e o esfriamento); e, finalmente, o *aftermath*, o que acontece depois da performance para o público (respostas críticas, arquivos, memórias) (Schechner, 2020, p. 39-40) e certamente os registros.

Os estudos das performances têm como base a observação e a percepção do “outro” como parte de uma cultura e que desenvolve um conjunto de comportamentos

²² “Na verdade, todo comportamento é um comportamento restaurado porque todo comportamento consiste em recombinar pedaços de comportamentos previamente comportados” (tradução nossa).

que são determinados por situações e objetivos, sendo assim as performances ocorrem em muitas instâncias e tipos diferentes que devem ser interpretadas por meio de uma continuidade de ações humanas, qualquer ação que seja encenada, apresentada, destacada ou exibida pode ser analisada como atuação. Esses estudos se baseiam e sintetizam a abordagem de diferentes disciplinas em que o foco seja as práticas, eventos e comportamentos. Desta forma, nos estudos da performance “pergunta-se sobre o comportamento de, por exemplo, uma pintura: como, quando e por quem foi feito, como interage com quem vê e como a pintura muda ao longo do tempo”²³ (Schechner, 2012, p. 3. *Tradução nossa*). A pintura ou o artefato gera um conjunto de comportamentos se observamos o processo de sua elaboração, assim, “o artefato pode ser relativamente estável, mas as performances que cria ou leva pode mudar radicalmente. Examina as circunstâncias em que a pintura foi criada e exibida; ela observa como a galeria ou o prédio que exibiu a pintura molda sua recepção”²⁴ (Schechner, 2012, p. 3. *Tradução nossa*). De certa forma os estudos da performance consideram o corpo em ação em sua integralidade e interculturalidade. Esse corpo em movimento interage com outras culturas e cria um nível de interação cultural que não pode ser unificado, mas multiplicado.

Os estudos da cultura, a partir da cultura da performance ou da performance da cultura, já estavam sendo elaborados durante o final do século XIX, por muitos pensadores. Além dos já citados, temos ainda Freud (1856-1939), Kant (1724-1804), Heidegger (1889-1976), William James (1842-1910), Malinowski (1884-1942), Peirce (1839-1914), Cassirer (1874-1945), Jung (1875-1961), John Dewey (1859-1952), Dilthey (1833-1911), Gadamer (1900-2002), Evreinov (1879-1953), Kenneth Burke (1897-1993), os formalistas russos, Robert Redfield (1897-1958), Milton Singer (1912-1994), Walter Benjamin (1892-1940), Roland Barthes (1915-1980), Paul Zumtor (1915-1995), Victor Turner (1920-1983), as áreas da fenomenologia, da antropologia cultural, da história cultural, da sociologia da cultura, da antropologia cultural e simbólica, do folclore, da teoria dos jogos, determinados pensadores marxistas, os estudos da cultura urbana, para citar apenas alguns. Ao se desconsiderar essas, variantes se desconhece um movimento

²³ “Rather, one inquires about the “behavior” of, for example, a painting: how, when, and by whom was it made, how it interacts with those who view it, and how the painting changes over time”.

²⁴ “The artifact may be relatively stable, but the performances it creates or takes part in can change radically. The performance studies scholar examines the circumstances in which the painting was created and exhibited; she looks at how the gallery or Building displaying the painting shapes its reception. These and similar kinds of performance studies questions can be asked of any behavior, event, or material object”.

muito maior e que se adensara durante todo o século XX, mas que não pertencia apenas à evolução dos estudos do teatro, do drama e da performance, apesar de se inserir nesse grande processo.

Schechner destaca que os estudos da performance não podem ser apontados como um conhecimento em si, mas resultado de um longo processo com antecedentes no mundo todo. Assim como Bakhtin, ao analisar a constituição do gênero, a performance possui uma longa linha de estudos da cultura e do comportamento humano que vão desde os estudos filosóficos na antiguidade no Ocidente e na Ásia na percepção da vida cotidiana, o teatro e interação com o “real”, até a projeção do conhecimento humano e suas interações no início do século XX.

A ideia de performance no campo do conhecimento foi agregando novas visões e formas às disciplinas que, já instaladas em seus métodos, sofriam as transformações que vinham ocorrendo a partir de novas concepções que se espalhavam pelo mundo. Já citamos as mudanças na filosofia, nas artes, na literatura, podemos citar a antropologia e sua relação com o método etnográfico desenvolvido pelo antropólogo Bronislaw Malinowski (1884-1942). Malinowski propôs uma nova forma de etnografia que tinha como base a mudança na forma de relacionamento entre pesquisador e o meio de pesquisa. Muito mais do que descrever, era necessário observar convivendo, e a partir daí descrever. Sua obra *Argonautas do Pacífico Ocidental* foi publicada em 1922 e contém a experiência no trabalho de campo de Malinowski entre 1914 e 1918 entre povos das Ilhas Trobriand, arquipélago próximo a Nova Guiné. Neste contexto de observação, o autor analisa como o sistema de trocas entre os Trobriand influenciava na vida e nas relações das comunidades, esta forma de relação e interação é extremamente evidenciada. Mas o sistema só poderia ser observado a partir de uma nova forma de convivências e novos métodos de registros etnográficas entre anotações e fotografias, sem atravessadores, mas vivenciados pelo próprio pesquisador.

No prefácio do livro, o antropólogo James Frazer (1854-1941) destaca que é característico do método de Malinowski que ele leva plenamente em conta a complexidade da natureza humana. Segundo o Frazer, na escrita podemos perceber que o homem é visto como uma criatura de emoção tanto quanto de razão, e o que se nota é o constante esforço para se descobrir a base emocional e racional da ação comportamental humana. Frazer compara o homem da ciência com o homem da literatura, ao notar que

ambos abstraem a humanidade de forma que não é possível ter todos os lados do ser humano ou sua total completude.

Das grandes obras literárias, a de Molière pode ser usada como um exemplo típico dessa visão parcial. Todas as personagens de Molière são projetadas num só plano; uma delas é o avaro, outra o hipócrita, outra o pretensioso - e assim por diante; mas nenhuma delas é humana. São todas bonecos vestidos de modo a parecerem seres humanos. A semelhança, porém, é apenas superficial. Por dentro, são ocas e vazias, pois a fidelidade à natureza foi sacrificada ao efeito literário. Bem diferente é a apresentação da natureza humana na obra de outros grandes autores como Cervantes e Shakespeare: suas personagens são sólidas, criadas ao molde humano em quase toda a sua multiplicidade de aspectos. Sem dúvida, nas ciências não é só legítimo mas necessário um certo grau de abstração, pois elas nada mais são do que o conhecimento elevado a potência mais alta, e todo conhecimento implica num processo de abstração e generalização: até mesmo para reconhecermos uma pessoa a quem vemos diariamente, é imprescindível usarmos certas abstrações e generalizações que sobre ela viemos fazendo, cumulativamente, no passado. Assim, a antropologia é forçada a abstrair certos aspectos da natureza humana, considerando-os à parte da realidade concreta; mais precisamente, ramifica-se ela em várias outras ciências, cada uma analisando o complexo organismo humano sob um único aspecto - físico, intelectual, moral, ou social. As conclusões gerais de cada uma dessas ciências compõem um quadro mais ou menos incompleto do ser humano como um todo - incompleto porque as facetas que o compõem correspondem a apenas algumas das muitas que o caracterizam. (Frazer in Malinowski, 1972, p.10)

Ao analisar o comportamento exposto na descrição, observada nas ações das comunidades, Malinowski utiliza o termo *performance* demonstrando que seu interesse vai além da ação em si, mas no conjunto de ações e suas formas de interações, neste sentido o comportamento não é descrito como ações desconexas, mas como ações volantes e intencionais que se modificam a cada situação interativa. Sempre que o termo *performance* é incluído na obra, ele refere-se a como a ação acontece ou como ela é desenvolvida durante as interações ou ritos. Na edição brasileira (1972), o termo *performance* foi traduzido por *desempenho*. Vejamos que em nossa análise a redução da palavra *performance* para *desempenho* não agrega seus sentidos valorativos. Para nossa cultura, *desempenhar* refere-se a uma ordem de julgamentos avaliativos, rendimento e de comprimento de metas: “teve um bom desempenho” ou “teve um mal desempenho”, nesta perspectiva não é considerado o processo da ação e seus sentidos interativos.

Assim como Schechner, Marvin Carlson, em seu livro *Performance – uma introdução crítica* (2010) demonstra que o termo *performance* é imbuído de muitos sentidos e várias situações. Em seu estudo lemos claramente a complexidade em se querer

determinar um único sentido para um conceito que possui amplos significados em cada área que se propõem. Contudo, temos um panorama interessante sobre como as áreas discutem o conceito de performance, e se assim podemos destacar, ao que nos interessa, em todas elas percebemos que o “comportamento humano” é algo relativamente comum. A performance é cultura, portanto, *performances culturais*. Mas precisamos estar atentos ao fato de que é necessário refletir que tipo de performance vamos analisar, pois cada uma delas exala formas, signos e sentidos diferentes em cada ação que realiza. Segundo Robson Camargo, as performances culturais “se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em suas múltiplas configurações, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser” (2013, p, 20)

A performance adentrou múltiplos campos do conhecimento, e não seria possível aqui alcançar suas infinitudes. No que tange este trabalho, queremos ainda demonstrar a performance na linguagem ou a performance da linguagem, sendo este nosso ponto de conexão com os próximos capítulos desta tese. Isso já foi enfatizado em nossa análise, tanto Schechner como Carlson destacam que o pensar em performance é na verdade a continuidade de um pensamento que estava sendo construindo no fim do século XIX e início do século XX. A performance e os estudo da linguagem fazem parte deste processo intenso, que nos apontam para uma nova linguística que passa a considerar a língua (*la langue*) e os eventos de fala com as teorias do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) e posteriormente com a introdução da relação entre performance, língua, fala e pensamento pelo linguista e filósofo americano Noam Chomsky (1965).

Chomsky faz uma distinção fundamental entre competência (o conhecimento que o falante-ouvinte tem de sua língua) e performance (o uso real da língua em situações concretas). Para o autor, a teoria linguística estaria se ocupando com um falante-ouvinte ideal, em uma comunidade de fala completamente homogênea, que conhece sua língua perfeitamente e não é afetado por condições gramaticalmente irrelevantes como limitações de memória, distrações, mudanças de atenção e interesse e erros na aplicação de seu conhecimento da língua na performance real.

Na verdade, obviamente, não poderia refletir diretamente a competência. Um registro de fala natural mostrará várias partidas falsas, desvios de regras, mudanças de plano no meio do curso e assim por diante. O problema para o linguista, assim como para a criança que aprende a língua, é determinar, a partir

dos dados da performance, o sistema subjacente de regras que foi dominado pelo falante-ouvinte e que ele coloca em uso na performance real. Portanto, no sentido técnico, a teoria linguística é mentalista, uma vez que se preocupa em descobrir uma realidade mental subjacente ao comportamento real. natureza desta realidade mental, mas certamente não pode constituir o assunto real da linguística, se esta for uma disciplina séria. A distinção que estou notando aqui está relacionada à distinção *langue-parole* de Saussure; mas é necessário rejeitar seu conceito de *langue* como meramente um inventário sistemático de itens e retornar antes à concepção humboldtiana de competência subjacente como um sistema de processos generativos (Chomsky, 1965, p. 4. *Tradução nossa*)²⁵

Em outra via, o linguista Dell Hymes (1927-2009) ampliou o termo *performance* na linguagem trazendo a noção para a etnografia da comunicação (*The ethnography of communication*), que teria como objetivo explicar como maneiras particulares da fala são desenvolvidos em sociedades particulares no processo de interação. Neste sentido, a *performance* do falante em interação é considerada de forma ampla, procurando sempre descobrir o geral a partir do particular, e compreender o particular em termos do geral, ver o evento único e o padrão recorrente tanto da perspectiva de seus participantes nativos e o ponto de vista proporcionado pelo conhecimento e a comparação. Hymes reflete que mesmo quando nós tentamos ser fiéis às realidades do comportamento como ele é encenado, devemos não ignorar o contexto mais amplo dentro do qual as ações que observamos são situados. Temos que buscar constantemente os antecedentes e as contingências que dão sentido às cenas que presenciamos. A ideia de *performance* torna-se importante neste processo, pois, ao se fazer um processo etnográfico é preciso dar atenção aos processos da fala e suas aplicações e implicações, nós necessitamos testar continuamente nossas percepções e entendimentos contra aqueles dos participantes, se nosso relato, objetivo de sua competência comunicativa, é refletir adequadamente a realidade vivenciada em seus próprios mundos (Hymes, 2003[1982]).

Lido e citado por Hymes, Richard Bauman discute a *performance* a partir do ponto de vista da linguística. Sua análise considera a fala e os registros que dela se associam

²⁵ In actual fact, it obviously could not directly reflect competence. A record of natural speech will show numerous false starts, deviations from rules, changes of plan in mid-course, and so on. The problem for the linguist, as well as-for the child learning the language, is to determine from the data of performance the underlying system of rules that has been mastered by the speaker-hearer and that he puts to use in actual performance. Hence, in the technical sense, linguistic theory is mentalistic, since it is concerned with discovering a mental reality underlying actual behavior. Observed use of language or hypothesized dispositions to respond, habits, and so on, may provide evidence as to the nature of this mental reality, but surely cannot constitute the actual subject matter of linguistics, if this is to be a serious discipline. The distinction I am noting here is related to the *langue-parole* distinction of Saussure; but it is necessary to reject his concept of *langue* as merely a systematic inventory of items and to return rather to the Humboldtian conception of underlying competence as a system of generative processes.

como elementos de performance. Tomamos este contexto como um olhar pormenorizado para as performances culturais. A ideia de performance como estranhamento no cotidiano é discutida por Bauman e Briggs (1990) na primeira fase dos seus estudos na década de 1970. Nesse período, os autores, preocupados em estabelecer as questões metodológicas para uma área que emergia nas pesquisas e que se diferenciava dos estudos de ritos, desenvolveram um conceito que se tornou uma abordagem nos estudos das performances. Langdon (2007, p. 9), em sua análise sobre a obra de Bauman, destaca que “causar estranhamento, suscitando um olhar não cotidiano, e produzir momentos em que a experiência está em relevo, são características dos atos performáticos”.

Neste ponto de vista, a performance “é um ato da tomada de posição, isto é, a pessoa que faz a performance, ao invocar o enquadramento da performance, adota uma determinada postura reflexiva” (Bauman, 2011, p. 733) diante do outro. Isto indica que algumas performances que expressamos em nossa vida, são teatralizadas por emergirem elementos expressivos que jogam com a ilusão da representação. “Cada comunidade terá seus próprios enquadramentos (frameworks) orientadores metapragmáticos por meio dos quais um indivíduo poderá projetar-se para o público” (Bauman, 2011, p. 733).

Desde a década de 1940, com ápice na década de 1990, surgiu outra categoria nas teorias da performance que envolve a complexidade dos falantes. Esses conceitos desenvolvidos por John Langshaw Austin (1911-1960) e, posteriormente, por John Searle, se referem a uma particularidade da performance, precisamente, a fala, os “atos de fala” ou “atos do discurso”, publicada na obra póstuma *How to do things with words* em 1965. O estudo se insere na concepção da filosofia analítica, em que nossa experiência se fundamenta no conhecimento, nas formas expressivas e nos significados que podem gerar em um processo interativo.

Ainda no escopo do estudo do comportamento humano em interação como, já viemos desenvolvendo até aqui, a palavra se torna performativa, sua constituição na teoria do Austin se fundamenta na experiência ativa dos falantes. Assim, há situações em que dizer é fazer, e seu acontecimento torna-se um evento de relação entre *eu* e *outro* de forma comprometida. A teoria demonstra um conjunto de situações em que o uso linguístico se desenrola gerando ações importantes, como as promessas, apostos, maldições, julgamentos, entre outras. Para essas sentenças ditas, Austin intitula de “performativos”. O termo foi utilizado para uma variedade de formas cognatas. Segundo o autor, “evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do

substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está - se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo” (Austin, 1990 [1965], p.25). Para os performativos, Austin estabeleceu uma forma de análise em que três atos ocorrem ao se pronunciar determinadas falas: o ato *locucionário*, que encontramos na pronúncia dita; o *ilocucionário*, que se dá por meio da intenção por trás da fala; e ainda o *perlocucionário*, neste caso há uma intenção específica de provocar o ouvinte. Posteriormente, Searle também elucidou a teoria ao estabelecer alguns recursos analíticos para a compreensão dos atos de fala dividindo em cinco categorias: representativos, diretivos, comissivos, expressivos e declarativos. Para estas categorias, determinou que deveriam ser considerados atos diretos e indiretos.

De certa forma ambas as teorias, dos performativos e das performances da linguagem, não explicitam seus processos na relação do corpo em ação, ou nos processos que podem proceder no contexto do falante e sua ação corporal. Temos um foco na racionalidade da fala proferida nos mercados estudados por Bauman e nos performativos de Austin e Searle, em uma constituição gramatical extremamente fundamentada no discurso da língua e suas relações. O que de forma alguma desmereça tantas contribuições, mas sim destacar a fala como foco essencial.

Não poderíamos pensar um ser humano no mundo social sem estabelecer as formas deste ser no mundo. O processo de interação que se constrói nas relações é capaz de formular os modos comportamentais daquele que se tornará ator e escritor, alvo de nossas análises. Portanto, tudo o que temos faz parte dessa atitude da pessoa de se expressar no mundo, gestualmente e vocalmente. Não seria possível chegar a este estudo sem perceber que os produtos que temos para analisar, são resultados de ações de um ator/autor e que geram suas palavras em texto, bem como as leituras que se fizeram de suas palavras e de suas ações corporais expressivas. Portanto, aqui operamos dois mundos que se complementam: o teatro escrito e o teatro encenado. E mesmo assim o que temos são as leituras em palavras e imagens. Isso ainda se complica quando percebemos o olhar do personagem para a cultura em que está inserido. Esta que se faz presente nos textos, nas formas e na estilística de sua obra, demonstram que temos um longo caminho pela frente.

As teorias das performances nos indicam que os indivíduos estão em ação e são capazes de criar acontecimentos valorativos na perspectiva do eu e o outro. Esses mundos que se conectam no ato criam uma relação de interação capaz de mobilizar um conjunto

de sentidos e formas expressivas. Portanto toda performance pode ser discurso. E se assim pensamos, todo produto da performance também discursiva, já que é resultado de um tipo de discurso, uma peça encenada é desta maneira uma combinação de discursos dialógicos, sendo materializados no texto, na luz, no cenário, na direção, entre outras. O que nos garante que a performance vai além da linguagem sem a obrigatoriedade comunicativa com o receptor da mensagem.

Se olharmos para as reflexões sobre a linguagem veremos que ela é produto da interação. Volóchinov²⁶ apresenta o pensamento de Nikolai Marr (1865-1934) que discute a origem da linguagem sob um viés marxista em que a linguagem seguiria uma sequência de acontecimentos lineares. A linguagem gera força nas expressões e movimentos que tinham a magia como ato nos grupos sociais. A sonoridade emitida geraria a palavra em que os significados foram sendo reconhecidos dentro da vivência social entre os indivíduos, assim a combinação de palavras daria surgimento às frases e seus usos na comunicação: “a linguagem é produto da atividade coletiva humana e todos os seus elementos refletem a organização tanto econômica quanto sociopolítica da sociedade que a gerou” (2019 [1930], p. 248)

Para que houvesse uma coletividade das ações humanas foi preciso haver uma concordância em que a ideia deveria ser compreendida e levada a um objetivo comum, assim teria evoluído para a condição social dos grupos, neste caso, para a mínima organização do trabalho, dos ritos, das descobertas, do pensamento e conseqüentemente da “consciência” no meio social. Portanto, o signo obteve sentido quando esse processo de comunicação coletiva tornou um fator de compreensão dialógico, para haver a interação o signo precisa ser compreendido, ou seja, precisa ser dialógico.

Segundo Volóchinov a linguagem²⁷ só teria surgido dentro de condições coletivas em que os sujeitos interagem no ambiente em que vivem, nessas condições, a coletividade

²⁶ Ver a obra de Volóchinov, Valentin. *Estilística do discurso literário I: O que é a linguagem/língua?* In: VOLÓCHINOV, VALENTIN. *A palavra na vida e a palavra na poesia. Ensaios, artigos, resenhas e poemas.* Org. Trad. Ensaio introdutório e notas Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: 34, 2019 [1930], p. 234-265.

²⁷ O livro *A palavra na vida e a palavra na poesia – ensaios, artigos, resenhas e poemas*, com tradução no Brasil, foi organizado por Sheilla Grillo e Ekaterina Volkova Américo, publicado pela editora 34, em 2019. Na obra Volóchinov discute da origem da linguagem a partir de suas teorias onomatopeia e interjeições. Na tentativa de imitar os sons emitidos pela natureza, e os animais que ali viviam, o homem construiu a emissão da palavra, sendo a teoria da onomatopeia. Essas palavras não vieram rapidamente acompanhadas de falas, mas sim de interjeições expressivas. Para estudar a origem da linguagem, Volóchinov²⁷ destaca o método materialista histórico, em que é possível demonstrar a partir do pensamento Hegeliano que o trabalho em conjunto e suas atividades em grupo foi capaz de produzir nos sujeitos uma necessidade de comunicação, uma necessidade de falar entre si.

foi capaz de gerar aspectos propícios para a comunicação coletiva, pois outros aspectos no campo da evolução humana, como no campo do trabalho, exigiam que a coletividade estivesse em pleno vigor. A palavra e suas expressões se tornariam um signo coletivo, mas que precisaria perpassar a interioridade do sujeito, desta maneira, a comunicação interior em relação ao exterior criaria, segundo Volóchinov, “a segunda condição necessária para a comunicação discursiva: a compreensão do signo e a resposta a ele” (p. 250). Apenas por meio desta relação com o outro é que a comunicação se tornaria discursiva.

E é por meio do entendimento e das relações criadas pela palavra e a constituição da língua que, segundo Volóchinov, poderíamos estabelecer a divisão das classes sociais e das ciências. A palavra, suas frases, e formações linguísticas de comunicação correspondem à representação interior do homem, “psiquismo”, que é marcada pela expressão do interior para o exterior em palavra, som, gestos e visualidades, e essa expressão de interior para o exterior e do exterior para o interior refere-se a “todo o conjunto das vivências cotidianas – que refratam e refletem a existência social – e das expressões exteriores ligadas diretamente a elas de ideologia do cotidiano” (p. 260). E é por meio dessa ideologia que formamos a diversidade de enunciados, discursos, grupos, toda estratificação social nas sociedades.

O que diríamos então da palavra escrita como performance, da constituição dessa combinação expressiva que é a palavra que mobiliza e provoca, agora não mais necessariamente ouvida diretamente, mas lida e absolvida por um leitor, quem dirá então lida e ouvida, quando a palavra pula do texto para o palco. Quantos movimentos nesse universo da performance não poderíamos descrever? Segundo Bakhtin (2011 [1979]), “a relação do artista com a palavra enquanto palavra é um momento secundário, derivado, condicionado por sua relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, da sua tensão ético-cognitiva” (p. 180). Para nosso autor, é por meio da palavra que o artista trabalha o mundo, sendo este mundo em relação com o mundo dos outros. Nesta relação o contexto literário é fundamental para compreendermos o mundo da literatura e suas formas estéticas.

A literatura tem um papel fundamental na história da humanidade, ela é uma demonstração clara da relação entre o autor e a sua obra no mundo. De fato, por meio dela

o autor apresenta seu discurso e sua posição, estando ou não a frente de seus personagens. Considero que cada palavra posta em circulação na cultura pode ser tomada como uma forma de si diante do outro. Esse movimento que transita entre minha ação de concretizar o pensamento, por palavras escritas ou ditas, cria minha abordagem discursiva corporal, e em ambos tenho a resposta. Ora, tal situação é fundamentalmente um ato performativo, que se instala na vida e nas relações que construímos no meio social que vivemos. Se assim podemos pensar, a literatura é extremamente performativa; um autor, escritor, não o faz para o nada, e sim direciona suas palavras a outrem, e deles espera uma resposta. Este direcionamento cresce quando notamos a obra como um discurso individual, em que os gêneros entram em contato com outros discursos e assim constroem uma rede de vozes que envolvem o autor, personagens e leitores. A questão se amplia ainda mais ao incluirmos o teatro e toda sua máquina de encenação, no qual a escrita passa a ter novas leituras e outras vozes, com uma audiência que agora não decodifica a palavra, mas ouve e vê uma ação, que torna a palavra materializada no palco.

Também há enormes vantagens em falar sobre literatura dessa maneira, pois as obras literárias, como todas as nossas atividades comunicativas, dependem do contexto. A própria literatura é um contexto de fala. E, como acontece com qualquer enunciado, a maneira como as pessoas produzem e entendem as obras literárias depende enormemente do conhecimento tácito e culturalmente compartilhado das regras, convenções e expectativas que estão em jogo quando a linguagem é usada nesse contexto. Assim como uma definição de explicar, agradecer ou persuadir deve incluir as informações contextuais não faladas nas quais os participantes estão se baseando, o mesmo deve ocorrer com uma definição de literatura.

Bakhtin, em um de seus últimos textos, se referindo à ciência da literatura, destacou que “a literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época. É inaceitável separá-la do restante da cultura, e como se faz constantemente, ligá-la imediatamente a fatores socioeconômicos” (2017 [1970-1971], p. 11). Esta compreensão nos ajuda construir a ideia de que a literatura, como um produto de uma cultura, é ainda mais poderosa em seus traços e ainda mais ampla em performance. Pois lidamos com a essência do discurso literário que envolve o objeto, a palavra, o leitor/expectador, a materialização da palavra e todos os aspectos internos e externos deste movimento. Claramente, é o leitor que se concentra na mensagem em uma situação de discurso literário, não a mensagem que se concentra em

si mesma. Da mesma forma, é o falante, não o texto, que convida e tenta controlar ou manipular essa focalização de acordo com a sua própria intenção, não a do texto.

A palavra, a voz, a leitura, a literatura, são, entre outros, temas discutidos por Paul Zumthor (1915-1995) em sua difundida obra *Performance, recepção, leitura* (2007). Como medievalista e com vasta pesquisa sobre a oralidade e poética medieval, trouxe para o centro das discussões a compreensão da experiência em um processo de recepção da literatura, ou o comportamento do leitor e o mundo que envolve esse comportamento diante da leitura. Questionado pela interdisciplinaridade de sua obra, Zumthor afirma a necessidade de um cruzamento interdisciplinar, pois as temáticas são estudadas em várias disciplinas que compartilham análises entre si: “a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial” (2007, p. 18). Essa percepção é materializada no corpo em ação, e por isso, mais do que um pensamento ou uma esfera direcionada, “o termo e a ideia de performance tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda literatura não é fundamentalmente teatro?” (2007, p. 18).

1.4 O entrelaçar da teia: conexões e direcionamentos

Mikhail Bakhtin (1895-1975), Valentin Volóchinov (1895-1936), Pavel Medviédev (1891-1938) e Nicolas Evreinov (1879-1953) foram influenciados por um tipo de pensamento que adentrou a camada intelectual na Europa, em particular na Rússia do início do século XX, mas suas formulações influenciaram outros pensadores e continuaram um ciclo de contatos complexos de interação intelectual. Bakhtin sofreu com a perseguição e exílio leninista, Medviédev foi executado em 1938 ainda na ditadura leninista, Volóchinov morreu aos 40 anos de tuberculose, Evreinov exilou-se em Paris em 1925 por causa da repressão bolchevique. E mesmo assim, com tantos embates externos, suas obras avançaram no espaço-tempo, influenciando pensamentos como de Milton Singer (1912-1994) com as *Performances Culturais* e Richard Schechner com a *Performance Studies*. Estes pensamentos conectam com a obra do ator e dramaturgo Francisco Correia Vasques (1836-1892) no Brasil oitocentista, como nos ensina Mikhail

Bakhtin (1895-1975) ao refletir que um pensamento não está encerrado em si, mas em múltiplas conexões de um indivíduo social que em sociedade é capaz de interagir e se colocar diante do outro. Essa expressividade e suas formas se constroem por meio do conhecimento que se fundamenta na relação cognitiva entre indivíduo e sociedade. E isso se dá em todos os campos da vida e da arte.

Ao longo deste texto inicial tivemos contato com a introdução de um pensamento que se espalhou por muitas correntes de estudos que tinham como perspectiva o comportamento humano em suas dimensões socioculturais. A teatralidade carnalizada em processo, que se relaciona com múltiplos significados e objetos, que age em clivagem do cotidiano e do imaginário, da ficção à alteridade, nos leva ao indivíduo em festa, em um estado liminar onde é possível se conhecer e reconhecer como “outro”, em seu estado de “não-não-eu” (Schechner, 2012), e mesmo na coletividade ver o “outro” em estado de alteridade, sentir a vida em outra esfera, parodiando o cotidiano, rindo e criando outros formatos, tensionando e revelando outras configurações. O lugar da performance torna-se cênico, ele é liminar e ambíguo, deixa de ter sua função cotidiana e de origem funcional e passa ser espaço da *apresentação* (Goffman, 2014 [1959]) do eu diante do outro.

O espaço de *apresentação* é o lugar do acontecer teatral, compreendendo o teatro na vida como comportamento presente nas relações instintivas do ser humano. Concordo com Camargo quando expõe que o teatro é o lugar do acontecimento das ambiguidades,

[...] onde as coisas retêm mais de um sentido, seu nome já define esse processo. O vocábulo grego *théatron* estabelece o local físico do espectador, “lugar aonde se vai para ver” e onde, simultaneamente, acontece o drama completo visto, real e imaginário. O representado no palco é imaginado de outra(s) forma(s) pela plateia. A audiência vê o que não quer ver e finge não ver o que se vê. Os atores e sua equipe trabalham para produzir a ilusão do que não é mostrado. Algumas vezes, com certa culpa, tenta-se dizer que a ilusão é uma ilusão, uma cegueira cultural consentida. (Camargo, 2008, p. 12)

A complexidade da ideia de teatralidade se abre para entender o ato de ilusão no palco no cotidiano. Podemos estabelecer esse instante do observado e do observador: “o teatro é um fenômeno que existe realmente nos espaços, do presente e do imaginário, e nos tempos coletivos, individuais e históricos que formam a partir desses espaços” (Camargo, 2008, p. 2). As teatralidades carnalizadas, com suas performances cotidianas e em momentos marcados como as festas, rituais, ações políticas e/ou artísticas, podem ser analisadas e recuperadas para refletir sobre sua trajetória ou sobre o olhar de quem

contou aquela história em forma de texto, imagens e documentos. Contudo, analisar a sua estética e função é de suma importância para a compreensão dos sentidos provocados por ela diante da audiência, neste intuito a literatura performa e pode se estabelecer enquanto performances culturais.

O princípio da interação é o contato de no mínimo dois corpos em que há uma provocação de ação e reação, ela foi analisada em estudos que vão da biologia a filosofia de forma que cada campo considera a “relação” como estado condutor. Interagir é se relacionar em uma ação, em um instante. De fato, a relação construída em uma performance cultural vai além da linguagem social, pois pressupõem uma produção de sentidos na enunciação, entre enunciador e ouvinte e a resposta dada. Nas performances nem sempre a conexão entre os sentidos é exata e imediata, nem sempre a resposta dada tem o objetivo de fazer o diálogo fluir, mas consideramos toda performance interativa, pois tem como base ser enunciativa. Para Volochínov (2013 [1930]), “pode-se dizer que qualquer comunicação verbal, qualquer interação verbal, se desenvolve sob a forma de intercâmbio de enunciação, ou seja, sob a forma do diálogo” (p. 163). O autor ainda conclui que a linguagem possui diversas formas de se manifestar diante de uma ação enunciativa e por isso não está pautada em uma fórmula. E assim podemos dizer que Performances Culturais se constroem a partir dos atos enunciativos dos sujeitos diante de uma audiência, o processo constituinte é dialógico desde a manifestação do pensamento até a conclusão em ato/evento. Toda performance é um discurso social e ideológico que transmite a responsabilidade do ato perante um outro que assiste.

Para além da pensar a obra de Vasques em sua dimensão histórica, como já vem sendo feito com maestria pela história cultural, sua dimensão pelas performances trança uma teia que expande seu caráter, pois temos o texto, o eco e as ruínas daquele acontecimento em 1869 que foi o ápice da cena cômica nos palcos da Phênix Dramática no Rio de Janeiro. Sendo assim, como performance cultural, o ato transita entre refletir sobre sua autoria, seus contextos, influências, a performance propriamente dita, e quais os ecos e ruínas deixados por sua existência pelo tempo.

**FIOS DE ARTE E VIDA:
O homem e sua obra**

Figura 2: Vasques



Fonte: Ferreira, 1979

Chamava-se Francisco Corrêa Vasques, nasceu em 1839 no Rio de Janeiro, em plena transformação urbanística e social, filho de Bernadina Corrêa Vasques²⁸ e Francisco Pinheiro de Campos. Vasques, como foi chamado pela imprensa oitocentista, foi o sexto filho de Bernadina que era viúva de Martinho Corrêa Vasques com quem teve cinco filhos antes do caçula Vasques. Batizado em novembro de 1839 na Freguezia do Sacramento da Sé, cresceu arteiro e foi considerado uma criança inquieta e precoce. Índícios do arquivo nacional demonstram que sua família vinha tendo problemas econômicos entre 1841 e 1860, devido a registros de hipotecas e vendas de imóveis (MARZANO, 2008, p. 22), e

²⁸ Segundo Marzano (2008), antes de se unir a Francisco, Bernadina era viúva de Martinho Corrêa Vasques, que deixou como herdeiros declarados, Maria Bernardina (casada), Martinho (14 anos), José Bernadino (11 anos), Maria da Conceição (10 anos) e Amelia Júlia (9 anos).

por isso desde cedo, aos 10 anos, já trabalhava para contribuir na renda da família. Negro, de pele clara²⁹, estudou no Colégio Marinho e aos 12 anos trabalhou na alfândega do Rio, nos armazéns que ali se encontravam, como encaixotador aduaneiro. A experiência do trabalho lhe proporcionou fazer pequenas encenações em espaço aberto e improvisações, além disso experiências com a cultura popular foram marcantes para seu processo posterior, principalmente as festas religiosas e carnavalescas.

A alfândega do Rio no Brasil tornou-se um espaço de grande circulação, pois o fluxo de mercadorias e navios atraía diversas pessoas interessadas no comércio. Durante muito tempo se via as negociações em variados formatos comportamentais, bem como a clandestinidade dos atos, entre roubos e contrabandos. Uma intensa movimentação acontecia dentro e fora dos portos, situações expoentes para que nosso personagem desenvolvesse suas improvisações juvenis, como nos diz o ator e dramaturgo Procópio Ferreira³⁰ (1898-1979) em sua obra de 1979: “quantas cenas cômicas, trágicas e dramáticas foram por ele representadas na própria Alfândega para uma plateia improvisada ali! Muitas vezes um fardo era uma montanha, ou um tronco, conforme o requerente a encenação” (p. 87). De fato, a função dos caixeiros era desgastante, mas sua percepção e relação com o patrão, em um envolvimento paternalista, dava aos próprios a diferenciação social. Que aparentava ser diferente dos operários, e talvez por isso foram associados a vadiagem pelos patrões, pois reivindicavam os dias de descanso semanais e a redução da jornada de trabalho³¹.

Ainda jovem, Vasques aprofundaria o contato e o interesse pelo teatro profissional com as idas ao teatro São Pedro de Alcântara, comandado pelo ator João Caetano (1808-1863), no qual seu irmão Martinho Correia Vasques (1822-1890) era ator. Entre idas e

²⁹ Procópio Ferreira (1898-1979) assim o descreve: “Vasques era um tipo de caboclo. Estatura mediana, pele amorenada de mestiço, olhos pequenos e brilhantes, de uma vivacidade penetrante, aguda, perturbadora. No rosto redondo, sob a nariz afilado de largas narinas, dois vincos, em parênteses, abriam-se em perpétuo sorriso involuntário. Trajava, geralmente, calça de brim branco, paletó de alpaca e chapéu mole. Um charuto, sempre ao canto da boca, dava a impressão de ser mais engolido pachorrentamente que fumado. E assim, apenas sem o charuto, se conservou até o fim” (1979, p. 74).

³⁰ João Álvaro de Jesus Quental Ferreira, conhecido como Procópio Ferreira, foi ator, diretor e dramaturgo brasileiro com grande representatividade na comédia, transitou no teatro, na tv, no cinema e nos livros. É autor da obra *O ator Vasques* publicada pelo Serviço Nacional do teatro, órgão constituído em 1936 tendo como objetivo criar ações e proteger o acervo teatral brasileiro, depois de tempo sendo substituído pela Fundação Nacional das Artes.

³¹ A pesquisadora Fabiane Popinigis, em seu livro *Proletários de casaca – 1850-1911*, destaca que suas pesquisas apontam que os Caixeiros durante sua jornada histórica vão se diferenciando do proletariado, não se colocando na mesma luta de classe. Isso se deve ao tipo de relação e interesses em que os Caixeiros e suas agremiações estavam preocupados com suas conquistas, e não com o todo das lutas sociais travadas no final do século XIX.

vindas, o jovem Vasques frequentaria as atividades dos atores, os ensaios e as montagens, o que estreitou sua relação afetiva com o ator e diretor João Caetano (1808-1863), com quem veio trabalhar em 1856. Ainda criança, já estaria em cena, representando papéis de personagens infantis, e acompanhando das coxias o desempenho do irmão. Seu olhar observador contribuiu para a composição da profissão de ator e dramaturgo que seguiu durante toda sua vida até seu falecimento em 1892 no Rio de Janeiro.

O contexto cultural de Vasques é um retrato extremamente diverso e movimentado, isto porque sua trajetória acompanha as mudanças ocorridas do Rio de Janeiro de seu tempo. Suas obras reúnem em si características que marcam e definem sua estilística, apontando para o constante diálogo entre Arte e Vida. Sua capacidade de dialogar com a vida está presente em cada criação que levou aos palcos dos teatros fluminenses. Havia uma linha tênue do olhar para o cotidiano, que poderia ser metamorfoseado em versos de ironia e humor. Vasques fez o público rir de si mesmo. Para além desta constatação, a obra vasqueana foi sensível à cultura ao seu redor e soube perceber as variadas particularidades das manifestações culturais vigentes, não apenas por suas existências, mas por suas valorizações populares. Seu pioneirismo levou aos palcos as polcas, o maxixe, os carnavais, o cotidiano burguês, a ironia aos espaços teatrais, as dramaturgias, as situações políticas, tudo isso regado com muita comicidade. Portanto, para compreender o universo da teatralidade construída por nosso autor, é necessário mergulhar em seu contexto constitutivo, para assim decifrar suas formas expressivas.

Como homem do teatro, Vasques ficou conhecido no cenário teatral como um grande comediante, superando seu irmão Martinho. Sua força para o riso fez de suas criações conjunturas dos acontecimentos da urbanidade cultural. Nos palcos atuou em diversas peças sob o comando do ator e empresário João Caetano (1808-1863), aprendendo as técnicas da representação realista e a elevação valorativa dos Entremezes³². Mas suas expectativas profissionais se opuseram à forma teatral séria e explodiram nos *gêneros ligeiros*³³, sendo as cenas cômicas o auge de seu processo criativo.

³² Entremezes eram peças curtas, cenas ou números executados entre um intervalo e outro dos espetáculos, geralmente construídos em um ato para possibilitar a troca de cenários e entreter as plateias nos intervalos da peça principal.

³³ Sobre os Gêneros Ligeiros, aprofundaremos no Capítulo 2. Por ora é importante destacar que foram gêneros diversos, considerados de dramaturgia alegre e musicada, que ganharam os palcos a partir de 1850; fizeram parte deles as operetas, as mágicas, cenas cômicas e as revistas.

Vasques protagonizou a estreita relação entre Arte e Vida, quando consideramos que a obra é produto de uma ação performática. Esta afirmação amplia a ideia de performance como uma ação que se dá apenas no instante, pois aqui a consideramos como um alargamento conceitual que se fundamenta na memória e na forma composta pelas fitas restauradas do comportamento³⁴. A composição deste processo só pode ser verificada quando conseguimos desenvolver a cosmovisão presente nos traços de criação de nosso autor. Cada experiência contida na vida do autor é permanente em seu processo artístico, visto que ele está inserido no ambiente cultural.

Para compreender esses fenômenos, parto do princípio de que a arte e suas produções são “formas expressivas” do ser humano (Susanne Langer, 1895-1985). E por sua natureza expressiva a arte reúne um arcabouço de possibilidades, onde o teatro se torna paradoxal, pois pode ser lido na forma literária, impressa, e pode ser visto na sua forma cênica nos palcos. Como parte deste conjunto o teatro e suas formas também são construídos na relação com o tempo. Assim, como outras artes, o teatro é uma forma simbólica, mas capaz de construir seus próprios dispositivos simbólicos, independente de referenciais. Bom, qualquer obra de arte é simbólica e, esta concepção foi apontada pela filósofa e educadora Susanne Langer (1895-1985)³⁵. Langer, em seu *Problems of Art, Ten Philosophical Lectures*, de 1957, entende a obra de arte como uma forma expressiva criada para a nossa percepção por meio da sensação ou da imaginação, e o que ela

³⁴ Compreendemos a performance a partir do estudo de Schechner, como um processo de expressividade do sujeito, que envolve várias categorias e objetivos, em que todas elas abarcam o comportamento sociocultural. Cada ação se constitui de fitas de comportamento, assim “o comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes [...] está “lá fora”, à parte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi” (SCHECHNER, 2006, p. 34). O comportamento restaurado é um “modelo”, neste sentido, é como sequências organizadas, roteiros, movimentos que de certa forma são combinações de experiências vividas que integram um contexto social. Schechner (2006, p. 35) destaca que mesmo que em nosso cotidiano digamos que nos comportamos como nós mesmos (em relação ao eu de cada um), ao aprofundar tais relações verifica-se que as unidades de comportamento que contêm meu *eu* não foram por *mim inventadas*, e refletem a compreensão de que estamos ligados à forma como interagimos na estrutura social ou ao papel que exercemos. As formas como os indivíduos se relacionam no processo de socialização são determinadas por estas porções de comportamentos que instigam as memórias, as experiências físicas e intelectuais, e até mesmo as lembranças e pensamentos que não se tornaram ações, podem influenciar e produzir as restaurações. O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados. Esses termos expressam um princípio simples: a pessoa pode agir como outra; a pessoa social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis [...] transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional. A representação significa: nunca pela primeira vez, isso significa: da segunda até n vezes. A representação é o *comportamento repetitivo* (SCHECHNER, 1985, p. 36).

³⁵ Susanne K. Langer, filósofa, educadora e escritora americana que desenvolveu sua trajetória na análise linguística e estética. Pioneira entre as mulheres cientistas, foi uma das primeiras a alcançar um título acadêmico na história dos Estados Unidos da América como filósofa.

concretiza são formas concretas de sentimento humano, uma forma elaborada e manifesta de sentimento humano (Langer, 1957, p. 15).

Um dos desafios de Langer foi mostrar que o universo simbólico não apresenta uma concepção marcada na ideia de obra de arte, como signo de outra coisa. Para ela a própria cultura é simbólica, com os símbolos específicos de cada cultura, sendo reflexo de uma compreensão mais ampla, tentando entender como eles funcionam nos diferentes planos de expressão da mente humana. Os símbolos são funções operativas que remodelam a experiência (Langer, 1957, 15). Para Langer, a Arte é a objetivação do sentimento, e também uma subjetivação da natureza, sua perspectiva urde as influências da arte na mente humana. De certa forma, a concepção do símbolo como chave hermenêutica para a compreensão da arte foi uma das mais difundidas na teoria, sendo uma das poucas pesquisadas.

Neste sentido o sentimento humano vai além do aspecto reducionista de ser “sentimento”, sendo percebida a arte por sua capacidade de evocar afetividades potenciais tanto no artista como no observador, no espaço e no tempo. A arte é, portanto, uma experiência interior objetivada, uma experiência anterior que se objetiva, quanto mais efetiva for, menos o objeto imediato será visto. Neste contexto a pesquisadora aponta que a arte é parte da cultura e, portanto, sua compreensão está na experiência cultural humana por meio da análise de padrões ou funções simbólicas. Como afirma em *Problems of Art, Ten Philosophical Lectures* (1957, p. 15),

Uma obra de arte é uma forma expressiva criada para nossa percepção através do sentido ou da imaginação, e o que ela expressa é o sentimento humano. A palavra “sentimento” deve ser tomada aqui em seu sentido mais amplo, significando *tudo o que pode ser sentido*, desde a sensação física, a dor e o conforto, a excitação e o repouso, até as emoções mais complexas, as tensões intelectuais ou os tons de sentimento constantes de uma vida humana consciente. Ao dizer o que é uma obra de arte, acabei de usar as palavras “forma”, “expressivo” e “criado”; essas são palavras-chave. Uma de cada vez, elas nos manterão engajados. (*Tradução nossa, destaques da autora*)³⁶

³⁶ “A work of art is an expressive form created for our perception through sense or imagination, and what it express is human feeling. The word “feeling” must be taken here its broadest sense, meaning **everything that can be felt**, from physical sensation, pain and comfort, excitement and repose, to the most complex emotions, intellectual tensions, or the steady feeling-tones of a conscious human life. In stating what a work of art is, I have just used the words ‘form’, ‘‘expressive’, and ‘created’; these are key words. One at a time, they will keep us engaged”.

Langer destaca que a ideia de forma é necessariamente complexa, pois está imbuída de sentidos diversos, todos legítimos, para propósitos diversos, mesmo em conexão com a arte, por isso a forma, a expressividade e a criação são palavras-chave e carecem de aprofundamento. Segundo a autora, a palavra “forma” pode, por exemplo – e como frequentemente apresenta – denotar as estruturas características familiares já conhecidas como a forma soneto, a sextina ou a forma balada na poesia, a forma sonata, o madrigal (Langer, 1957, p. 15). Estão neste grupo também a contradança, o balé clássico, entre outros, porém a ideia de forma que a autora propõe vai além dessas estruturas familiares.

A compreensão de forma artística tem complexidade que se projeta além das formas simbólicas, pois elas são passíveis de abstrações, ou seja, não é possível abstrair os elementos de uma forma artística. Como retirar, por exemplo, cor, peso, textura, entre outros? Esses elementos fazem parte da sua estrutura de “aparição”, como realidade em um processo vital de sentido e emoção, assim a forma expressiva é sentida (sentida de sentir, ser afetado/a e sentida de entendida) não sendo necessariamente vista. Quando um artista expressa sentimentos, ele objetiva o reino subjetivo. O que ele expressa, portanto, não é o seu sentimento, pois toda a experiência da arte excede a pessoalidade. Assim, Langer declara que a obra de arte expressa uma concepção de vida, emoção, realidade interior. Mas não é um confessionário nem uma birra congelada; é uma metáfora desenvolvida, um símbolo não discursivo que articula o que é verbalmente inefável – a própria lógica da consciência (Langer, 1957, p. 26).

Fundamentada no filósofo alemão Cassirer (1874-1945), a autora compreende que o homem é um animal simbólico que produz símbolos e, portanto, é capaz de apreender o mundo *a priori* em torno da cultura. Nesta premissa os signos podem ser naturais quando equivalem a um sintoma de um estado de coisas (Langer, 1971b, p. 67), por exemplo, quando indicam ou sinalizam. Já os signos artificiais indicam uma relação proposital que gera uma ação correlacionada. A complexidade dos signos se expande quando a autora destaca que não podemos nos reduzir aos territórios dos signos pois como seres humanos não transitamos apenas pelo real, mas também pelos simbólicos. Os símbolos da arte expressam ideias, sentidos, sentimentos e envolvem um movimento mais profundo de formulações, conduzindo objetos, memórias, juízo, entre outros. Sendo que os símbolos emanam vida, influenciam vida, dialogam com a vida. Sinais e símbolos

pertencem a dois universos diferentes de discurso, pois um sinal é uma parte do mundo físico do ser, e um símbolo é uma parte do mundo humano de significados.

Mais do que uma distinção entre o físico (sinais) e o semântico (símbolos) universos de significados, o que está em questão é: como o símbolo funciona para além de si, de qualquer signo, material ou não. Isso é essencial distinguir claramente dois conceitos: signo e símbolo. Na verdade, para Langer, o signo não constitui o universal princípio de toda linguagem. Então, para ela, era crucial distinguir o signo de símbolo. Como destaca Clovis Oliveira em seu *Para além do literal: a arte como ampliação do humano em Susanne Langer* (Philosophos, Goiânia, v. 25, n. 2, 2020, p. 13-60)³⁷. Oliveira descreve a voga dos semanticistas que enfatizavam a função de comunicação dos símbolos, o que se tornou um dos paradigmas da ciência. Langer, muito inspirada por Cassirer propõe, uma compreensão mais ampla do símbolo que não se restringe à função de comunicação ou de referência.

Os problemas da arte e a gama de complexidade de obra de arte são aprofundamentos das discussões mais emblemáticas de sua teoria conhecidas pelo mundo no meio acadêmico. Estas foram discutidas mais amiúde em *Filosofia em nova chave: um estudo no simbolismo da razão do rito e da arte* publicado em 1942, em que autora discute os símbolos da arte distinguindo-os da linguagem, e em *Sentimento e forma*, de 1953, onde ela expande a relação da arte com a consciência humana, tendo em vista que a arte articula um processo simbólico que a linguagem não é capaz de alcançar. Robson Camargo (2019), ao descrever a teoria de Langer, destaca que seu direcionamento se apresenta no entendimento da arte como experiência do sensível. Assim, o autor aponta a distinção entre linguagem e arte, tratando cada uma a partir de naturezas diferentes. Afirma Camargo:

A linguagem, gestual, falada ou escrita, é discurso composto a partir de símbolos elementares – sentenças, orações, frases, palavras, e mesmo com partes significativas de palavras: raízes, prefixos, sufixos, etc.; símbolos selecionados, arranjados e permutáveis de acordo com “leis da linguagem”, leis publicamente conhecidas por todos que tendem a comunicação. A linguagem é assim um sistema de símbolos que necessariamente se estrutura nesta relação para o entendimento da comunicação. A arte, ao contrário, se organiza como símbolo único, sem uma referência necessária na natureza ou na sociedade e sem a necessária decomposição em seus elementos simples, num terreno que se constrói sem a obrigatoriedade das leis do significado, composto por partes aleatórias que podem se contradizer. A arte tem como objetivo não o

³⁷ Acesso em: <https://anpof.org.br/periodicos/philosophos-revista-de-filosofia--revista-ufg/revista/1135>.

esclarecimento de uma ideia, o de “transmitir” algo, mas o possibilitar uma experiência verdadeira, mas não o de ser uma repetição de determinada outra experiência ou mesmo de uma forma de imitá-la (Camargo, 2019, p. 11).

Apesar de compreender a Arte em seus sentidos amplos, o pensador e filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975)³⁸ também a compreende com suas peculiaridades e sentidos que vão além da linguagem, e por isso sua natureza interacional. Ao autor nos ensina que um pensamento não está encerrado em si, mas em múltiplas conexões de um indivíduo social que em sociedade é capaz de interagir e se colocar diante do outro. Essa expressividade e suas formas se constroem por meio do conhecimento que se fundamenta na relação cognitiva entre indivíduo e sociedade. E isso se dá em todos os campos da Vida e da Arte. Neste sentido, a performance é uma ação do sujeito situado e expandido, uma vez que ela gera um acontecimento que se projeta no *entre* do tempo, entre o passado e o futuro, na percepção daquilo que o sujeito viveu com suas influências, decisões e a forma como a ação se desenvolve no futuro, ou seja, quais produtos são gerados por ela.

Por certo, Vasques é o sujeito de um longo processo de produtos e instantes. Suas obras revelam uma clara introdução da cultura brasileira oitocentista e o dialogismo entre o teatro e o acontecer sociocultural. Na adaptação da estética Realista, suas criações estiveram no limiar da ambiguidade artístico-intelectual, nem séria e nem puro divertimento no teatro de variedades, apesar de ter sido reconhecida neste lugar. Do ponto de vista da história cultural³⁹, sua obra retrata o cotidiano do Rio de Janeiro, demonstrando a situação das constantes mudanças que ocorreram desde a Independência em 1822. Há um forte apelo em apresentar marcos importantes da capital brasileira e uma constante representação irônica dos costumes burgueses. Por outra via, na história do teatro

³⁸ Mikhail Mikhálovitch Bakhtin (1895-1975) é considerado um dos filósofos mais importantes da Rússia no século XX, seu legado e sua história é reconhecido em todo o mundo e suas obras perpassam por diversas áreas do conhecimento. Nascido em Orel-Rússia em 1895, cidade localizada na região de Moscovo, cresceu em uma família aristocrática e em declínio, entre as cidades de Vinus e Odessa, região que é considerada de grande variedade de culturas e línguas, devido a migração constante. Com a vitória da revolução Russa em 1917, viveu em São Petersburgo, que em 1924 passou a se chamar Leningrado em homenagem a trajetória de Lênin (1870-1924)³⁸, onde estudou Filosofia e Letras na Universidade de São Petersburgo.

³⁹Sobre a obra de Vasques no pleito da história cultural ver as pesquisas referências de: Marzano, Andrea, Cidade em cena. O ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Faperj, 2008, Souza, Silvia Cristina Martins de. Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro Oitocentista: Ensaio de História social da cultura. Londrina: Eduel, 2010 e Lopes, Antonio Herculano. Vasques : uma sensibilidade excêntrica », Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques, mis en ligne le 09 mars 2007, consulté le 17 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3676>

brasileiro a obra de Vasques foi vista, por um bom tempo, como menor, diante de seus antecessores e sucessores, o que se torna mais um motivo para colocá-lo como um artista limiar na historiografia. Isso porque suas criações estão entre grandes momentos da história do teatro brasileiro, entre o realismo teatral e a acessão do teatro de revista, entre o realismo melodramático de João Caetano e a acessão de Arthur Azevedo (1855-1908).

É o caráter popular de sua obra que faz com que as criações de Vasques sejam resistentes, pois ao mesmo tempo que as variações se tornaram evidentes nas leituras feitas ao longo do tempo, sua obra adquiriu um caráter dialógico com o período de sua criação e encenação. Isso quer dizer que ao ler seus textos e tentar encená-los temos a impressão de não compreender o efeito de humor nos diálogos e rubricas. Porém, é exatamente esse o ponto de intersecção entre o tempo vasqueano e o tempo do leitor de sua obra. É instigante perceber o quanto os personagens eram locais em seus costumes. Irônicos, lançaram versos ao público que atentos podiam identificar as situações expostas. Esse olhar para a cultura popular levada ao palco e que ironizava a cultura burguesa esteve presente em toda sua trajetória de dramaturgo, nos palcos e nos livretos produzidos para os leitores que podiam ter acesso aos textos encenados. Graças a eles podemos ter contato com boa parte da escrita dramaturgic de Vasques. A primeira cena cômica criada por nosso autor é um claro diálogo da inserção de um acontecimento importante na cultura fluminense, o mágico, personagem da cena, representa um acontecimento ocorrido na cidade e que ficou em evidência na imprensa e nas conversas sociais. Vasques tem um olhar para a cultura a sua volta, parece enxergar nestes fatos acontecimentos teatrais, e que podem ser levados aos palcos.

Sob esse olhar, as festas e as manifestações da cultura fluminense oitocentista são teatralidades vivas carregadas do instinto de transfiguração que liga a Arte e a Vida constantemente. Assim, precisamos pensar a performance de Vasques sob dois pontos de vista. Em primeiro, um olhar evidente de teatralidade vinda do ator/autor, que constantemente expressa sua observação em formas expressivas. Em segundo, as teatralidades do meio cultural, neste caso todas as manifestações populares que chamaram a atenção do autor e que foram inseridas em sua produção.

Na trajetória vasqueana a compreensão desse olhar para a vida fica ainda mais clara quando aprofundamos na sua biografia. Precisamente, o encontro de Vasques com as manifestações da cultura e com os acontecimentos do cotidiano moldaram seu comportamento enquanto ator e escritor, introjetando em sua estilística toda a gama

provocada pelo seu olhar teatral. Ver o teatro a partir do outro e das formas expressivas do outro não era uma condição aceitável, visto que a ideia de teatro estava fundamentada nos dogmas eurocêntricos da arte teatral. Porém, nas mais de sessenta obras teatrais escritas, é seu relacionamento com a gestualidade teatralizada, ou o acontecimento teatralizado, que percebemos na sua escrita. Como dramaturgo colocou a vida em cena, como ator trouxe no corpo as festas religiosas, as danças da rua, os carnavais, as músicas, as expressões da língua e o cotidiano.

As festividades de rua diurnas e noturnas eram constituintes da vida social e cultural da população do Rio de Janeiro. Além do carnaval que era um entre os eventos mais esperados do ano, as festas religiosas também eram oportunidades importantes para o fortalecimento do teatro, para além da estrutura arquitetônica. Muitas performances eram desenvolvidas nas festas, principalmente as ligadas ao circo e show de entretenimentos. Efetivamente, as ruas se tornavam o espaço da mistura artística, que reuniam desde performances de mágicas, contorcionismos, apresentações com animais, marionetes, bonecos, ginastas, entre outros, até barracas com dança, música e teatro.

Vasques foi apontado pelo estudioso Melo Morais Filho (1844-1919)⁴⁰ como um dos atores que trabalhava na Barraca do Telles. Em sua descrição, a comemoração ao Divino era a mais versátil artisticamente. Por ser uma festa popular, havia uma variedade de atividades que se espalhavam pelo espaço urbano, sendo este transformado por uma nova arquitetura socioambiental. O costume português de festejar o “Espírito Santo” ganhou outra formatação e estilo em solo brasileiro, e envolveu novos grupos na festa cristã, onde a religiosidade se adensava na festa da rua, tornando-se uma só na sequência performativa dos participantes.

Para compreender a estrutura performática das festas que modificavam momentaneamente a arquitetura da cidade, podemos ver o anúncio do *Jornal do Comércio* de 1840 anunciando a venda de bilhetes para uma das barracas no valor de 500 reis. Nele é divulgado um pequeno teatro que terá como atração ginastas e performances de humor, bem como uma lojinha de prendas. O anúncio traz também a

⁴⁰ Em sua obra *Festas e tradições populares do Brasil* (2002 [1901]) Melo Morais, como assim é conhecido, elaborou uma descrição sobre a Festa do Divino na corte, baseando-se em documentos e relatos dos cronistas do período, e nas memórias que lhe cercavam. O tempo de análise se passa entre 1853-1855, sendo que o livro foi publicado em 1901, aos 57 anos. Na obra, Melo, que nasceu em Salvador e faleceu no Rio de Janeiro, retrata as festas que considerou importantes nas duas cidades, e com elas um conjunto de manifestações populares que eram características de cada época festiva.

formatação das atividades, sendo que cada seção duraria uma hora com intervalo de 30 minutos para a entrada e saída de espectadores.

Participa-se ao respeitável público desta ilustre capital que, em consequência da grande festa do Divino Espírito Santo na Igreja de Santa Anna, se abriu uma barraca do lado do chafariz, a qual existe um teatrinho com todo o gosto, para no mesmo se representar as passagens da recreação física, prestígios e outros divertimentos que muito agradarão ao público, havendo na mesma barraca uma loja de fazendas e galanterias de bom gosto para se mimosear com uma prenda todas as pessoas que ali se dignarem entrar, ficando certos que o empresário fará todos os esforços para os representantes agradarem aos espectadores. O divertimento será acompanhado de uma boa música, sendo dividido cada espetáculo por uma hora de intervalo de um a outro, e depois, meia hora para saírem todas as pessoas para darem tempo a entrar novos espectadores. Os bilhetes de entrada se vendem na mesma barraca a 500 rs. Cada um antes do dia da festa, e os cartazes anunciarão cabalmente o divertimento, sendo o princípio da primeira recita às 6 horas da tarde, e daí sucessivamente. O empresário espera receber todo o acolhimento que é de esperar de um povo livre e tão ilustrado como o desta corte [...] e desculpem por qualquer falta que possa haver, pois será involuntária [...]⁴¹

A musicalidade fazia-se presente na sonoridade das ruas que tinham as barracas como elemento diferencial do cotidiano, como estruturas enfileiradas elas conduziam a passagem e criavam uma outra vida em paralelo com a vida oficial. A arte ampliava esta atmosfera limiar em que música, dança, teatro, performances circenses, eram as motivações essenciais de divertimento, reflexão e evolução econômica. Assim, os registros apontam a música dos barbeiros, expressão do final de século XIX que se referia à profissão exercida pelos escravos de ganho ou forros que tinham como prática barbear e cortar cabelos. Figuras presentes nas mudanças da cidade, os barbeiros emitiam suas canções no intervalo entre um cliente e outro. A musicalidade era executada com a tríade corda, sopro e percussão, e tornou-se tão popular na imagem da cidade que com o tempo foi sendo solicitada em eventos oficiais e festas, o que se intitulou de “ternos de barbeiros”.

A presença da arquitetura social da festa e da musicalidade esteve constantemente ativa na formação da Barraca do Telles. Ela estava entre as transformações que ocorriam na cidade, tornando-se um evento importante para a momentânea vida cultural. Mello (2002 [1901]) relata a formação de aglomerações durante o processo de montagem das barracas. Em seu relato, no campo de Santana percebia-se a movimentação e as mudanças

⁴¹ *Jornal do Commercio* 1840. Sábado 6 de junho de 1840 - Anno XV N° 153

estruturais, ao observar a rua de São Pedro, em frente ao quartel, uma linha de barracas que se alongava com cumieiras que a noite se pareciam com pirâmides de fogo. Vendedores de jogos de sorte, vendedores de ingressos para entrar nas barracas e vendedores de comidas gritavam anunciando seus produtos aos transeuntes. O autor detalha que a mistura de atividades explodia aos olhos, que avistavam carpinteiros e pintores nos trabalhos das barracas, entre pregar madeiras e pintar os painéis no interior. À noite a luzes cintilavam nas chamas que iluminavam os transeuntes, que desfilavam no externo entre as barracas, sob o som da música que vinha do interior.

A barraca mais famosa em termos de popularidade era a Três Cidras do Amor, comandada por Telles (Filho, 2002 [1901]; Abreu, 1999). Ele foi responsável por construir uma diversidade de frequentadores e atrações artísticas que fizeram com que a barraca ganhasse popularidade. Estando no final da sequência enfileirada de barracas, em seu interior longos bancos eram fixados, tendo um cenário pintado em que o espaço era dividido. Uma parte era destinada ao teatro de bonecos, que completava o conjunto de atrações entre números de comédia, música em duetos, mágicas e performances corporais com acrobacias e contorcionismos (Filho, 2002 [1901]), que Melo intitulou de ginástica. Ao descrever como era o funcionamento da barraca, Melo aponta que havia iluminação feita com velas e azeite. Fazia parte do pacote de atrações: orquestra responsável para a divisão do cenário; orquestra oculta de violão, flauta e cavaquinho, que se apresentava na trilha de manipulação de bonecos.

Na busca por compreender a experimentação de Vasques e seus antecedentes artísticos, vamos notar que dificilmente nosso ator não seria contaminado pela contagiante personalidade do artista Telles. Suas performances eram extremamente diversas, seu modo individual no palco trazia a experiência do ator que se produz em um show de variedades. Na sequência de apresentação, o show do Telles acontecia logo depois da música instrumental que procedia a ópera, a *overture*⁴². Ao subir os panos que dividiam o olhar da plateia e o palco, Telles engolia espadas, comia fogo, apresentava número de mágicas (Filho, 2002 [1901]), e na próxima sequência de cortinas, representava uma peça teatral, como o Judas em Sábado de Aleluia do consagrado jovem Martins Pena (1815-1848). Por ser muito atento, seus sinais para a comédia eram extremamente atualizados a

⁴² *Overture* (inglês) ou *ouverture* (francês) é uma forma de composição que introduz uma ópera ou peça teatral.

cada noite, e por isso o interesse no teatro de costumes. Movia o público, regia as risadas e conduzia a animação da barraca.

É certo que Telles, enquanto empresário e artista da barraca criava e produzia uma infinidade de números cênicos desenvolvidos por si mesmo e para os artistas que ali se encontravam. Alguns dos artistas que ali passaram tornaram-se estrelas no cenário artístico do Rio de Janeiro, como o galã Pimentel, o Monclar, o Vasques e o Pinheiro Junior (2002 [1901]). A musicalidade que unia todos os números fez com que fosse reconhecido o valor da música e das experimentações musicais que entoavam no interior da barraca, como o diálogo musical entre a Fiandeira e o Caboclo entre cantos e cenas de humor executadas pelos bonecos que proferiam as pachouchadas de Telles, ou seja, tinha em seu diálogo as palavras chulas e palavrões que naquele contexto provocavam risos e não julgamentos. A cultura da rua e a cultura dos edifícios de teatro, por ora, se misturavam, tanto em seu público frequentador, quanto nas combinações cênicas e musicais.

Detalhando a musicalidade presente da Festa do Divino no Rio de Janeiro, a pesquisadora Marta Abreu (1999) considera que a vivência na Barraca Três Cidras do Amor movimentou um conjunto de estilos vindo das ruas e que ganharia os palcos dos teatros fluminenses. As polcas e o estilo corporal dançante do Telles, embalados pela sonoridade dos barbeiros, estaria constante nas atrações na “Três Cidras do Amor”, estilos como o “corta-jacas, temas sensuais, críticas sociais, orquestra de choro, lundus⁴³ e um caboclo dançarino – podem ser considerados uma oportuna janela para o resgate das manifestações da cultura popular” (p. 74).

O sucesso da música, da dança e do teatro no palco da barraca criaram um contraste diferenciando a experiência nos edifícios teatrais, o que mostra que os expectadores presentes eram sedentos por uma vivência de movimento corpo-dançante, embalada pelo riso frouxo. A valsa e a polca (que entre 1845 e 1846 se espalhou pelo Brasil) eram representações consideradas sérias e com o tempo se adaptaram ao bailado

⁴³ Abreu (1999) levanta uma questão importante sobre o “lundu” ser a junção de vários tipos estilos que aconteciam no interior da barraca. Para ela a influência da cultura negra estava presente e possibilitava a mistura constante, a ponte de confundir as variadas formas de dança, “explicando melhor, um especial padrão popular, não simplesmente negro e/ou português, mas um padrão estético e pode ser considerado com um autêntico lundu em seu conjunto. Um lundu entendido em sentido amplo e que pode ser encontrado, fundamentalmente, na sensualidade dos requebros e umbigadas, na música de viola e da orquestra de choro, e nos engraçados e críticos estribilhos” (p.64).

eletrizante do brasileiro, com base nos relatos de Melo. A forma corporal e comportamental do corpo nas danças expostas na Três Cidras inspiraram o teatro, principalmente por seu empresário Telles, que ao dançar exibia um tipo de rebolado e movimentos dos quadris. Estes movimentos foram considerados sensuais pela mobilização sinuosa dos quadris e pés marcados no chão, que se pareciam com os movimentos característicos das danças dos negros como a chula e a umbigada.

Assim, sobrava talento e diversidade para Telles que fazia muito sucesso com o “dueto o meirinho e a pobre, o miudinho e a dança de bonecos, entremeada por ele de chulas lascivas, de repente petulantes, de saracoteios inimitáveis” (Melo, 2002 [1901], p. 112). Enfim, a mistura cultural que se fazia no interior da barraca representou o trânsito entre as culturas. Influenciando espectadores de diversas camadas. O valor de 500 reis era acessível, e por isso o espaço reunia todos os tipos sociais. Artistas consagrados nos edifícios teatrais e da literatura romântica brasileira também frequentavam a barraca e admiravam a desenvoltura do Telles, que era ovacionado a cada performance. Inclusive o famoso ator João Caetano, frequentador da festa e da barraca, respeitava o trabalho ali desenvolvido, bem como Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) e Paula Brito (1809-1861).

Em um anúncio⁴⁴ do dia 28 de junho de 1854 no *Jornal do Comércio* podemos notar a construção do discurso presente entre os quadros, ou blocos do jornal, pois um Brasil latente se mostra na página dos anúncios. É de se esperar que em 1854, em um país que relutava em findar com a escravidão, havia grande disparidade sociocultural. O tempo festivo da Festa do Divino evidenciava a cultura dos pretos e pobres e o humor grotesco da rua e das barracas, ressoando pelas fileiras com pessoas de todas as estirpes. Enquanto um bloco anunciava a venda e aluguel de escravizados e escravizadas com habilidades, como cozinheiros, amas de leite, costureiras etc., outro enfileirava em dois blocos os recitais nos Teatros São Pedro de Alcantara com o ator João Caetano e a atriz Ludovina Soares, e no Lyrico Fluminense com a Cia Italiana.

Os anúncios ainda seguem com mais dois espetáculos para o outro dia, 29 de junho, com duas óperas. Logo abaixo, temos uma transcrição que contém a programação na Barraca Três Cidras do Amor, anunciada nesse mesmo dia. Nela notamos a

⁴⁴ *Jornal do Commercio* 1854 - quarta-feira, 28 de junho de 1854 - Anno XXIX nº 177.

versatilidade entre as seções, bem como podemos ter contato com a forma artística do Telles.

A BARRACA TRES CIDRAS DO AMOR.

Quinta-feira 29 do corrente. Último divertimento nesta barraca, dividido em duas representações.

PRIMEIRO DIVERTIMENTO.

Às 4 horas da tarde, findo que seja o toque da banda marcial, começarão os diversos trabalhos da companhia ginástica, seguindo-se do dueto do Meirinho e a Pobre; findo o qual, o jovem Pacheco fará nas suas deslocações; seguindo-se pelo Telles a arriscada cena de engolir a espada até os copos; dando fim a esta representação a jocosa farsa, intitulada Chiquinha. Um quarto de hora de intervalo a barraca será desocupada, então entrarão os novos concorrentes.

SEGUNDO DIVERTIMENTO

Findo que seja o toque da banda marcial, dar-se a princípio com diversos trabalhos ginásticos; findos os quais, terá lugar a jocosa farsa, intitulada O Mestre Fippes; seguindo-se do dueto do Mestre de Música; findo o qual, o Telles fará a arriscada cena de engolir a espada; terminando a final com o muito aceito teatro de bonecos, com o qual serão findos os divertimentos nesta barraca. O Telles aproveita a ocasião para agradecer a um tão benigno público que tanto o tem aplaudido, o que jamais lhe será olvidado.

N. B. As entradas destas representações são de 500 rs. Adverte-se que todas as bonecas presentes estão no sorteamento.

LINDO FOGO DE ARTIFICIO

Quinta-feira 29 do corrente arderá nesta noite um belo fogo em despedida; achando-se todas as barracas no exercício de suas funções.⁴⁵

O anúncio, além de trazer com detalhes a programação e funcionamento da barraca, nos oferece também a noção do tempo festivo da festa do Divino, que segundo Abreu⁴⁶ (1999), poderia durar mais de dois meses. Havia autorizações para que a festa iniciasse no dia de Pentecostes até o dia de Santana, o que corresponderia em média um mês, porém o tempo festivo era variável. Notamos por exemplo que no dia 29 de junho ainda havia programação na Três Cidras, e no mesmo jornal foi anunciado aos interessados que no dia 1º de julho, em um sábado 4 horas da tarde, a barraca venderia toda sua madeira usada na construção.

A Barraca do Telles e sua inserção na cultura festiva são um dos exemplos significativos da relação entre a Vida e Arte na construção da experiência de Vasques e de sua futura dramaturgia. Em meio a esse processo o jovem ator vivenciaria um longo processo de mudança da rígida arte teatral brasileira. A relação que se tinha com a ideia

⁴⁵ *Jornal do Commercio* 1854 - Quarta-feira 28 de junho de 1854 - Anno XXIX nº 177.

⁴⁶ A pesquisadora Martha Abreu consultou os arquivos de pedidos de licença na Câmara para concluir a diversidade do tempo festivo. Ver: *O império do Divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

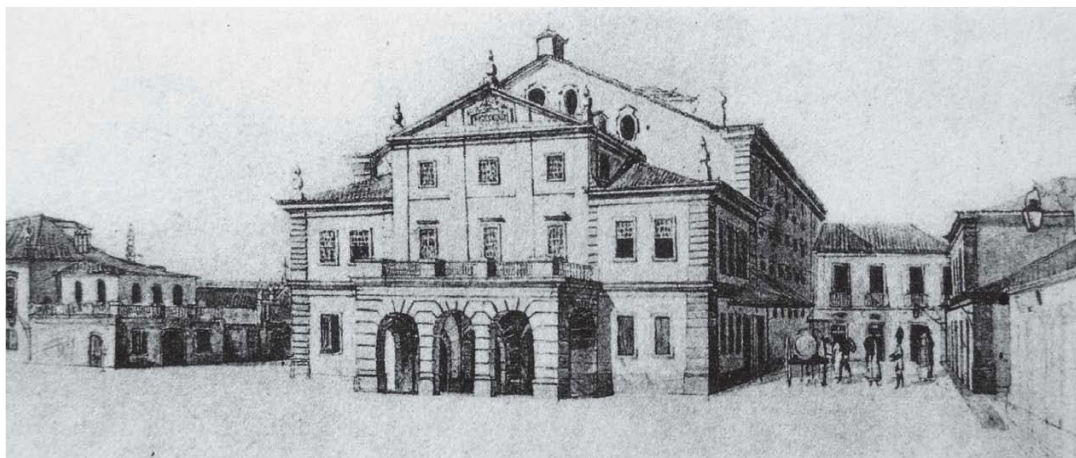
de teatro estava calcada na compreensão do teatro enquanto palco físico, excluindo assim um conjunto de atividades importantes para a formação do público que não teria acesso aos espaços das salas e construções teatrais, como as teatralidades das ruas: ginásticas, mágicas, danças, instrumentistas, entre outros, principalmente com a introdução do Realismo, como veremos a seguir.

2.1 O contexto do teatro brasileiro nos primeiros passos de Vasques

Antes do nascimento de Vasques e seus primeiros passos no teatro de feira, e antes mesmo de se tornar um fenômeno e ser instrumentalizado pelos homens de letras, devemos recordar brevemente que a concepção de um teatro europeu chegou em terras brasileiras com a Companhia de Jesus, nos métodos de catequese e exploração dos indígenas. Com eles iniciaram atividades teatrais nas primeiras escolas e o uso de línguas que fossem acessíveis ao público, como tupi, português e espanhol. Com intuito religioso, as representações se pautavam nas premissas do teatro medieval na construção de uma imagem da servidão e do medo (Guinsburg; Faria, 2012). Para além dos espaços educativos religiosos foram construídos pequenos teatros na Bahia, Rio de Janeiro, Vila Rica, Recife, São Paulo e Porto Alegre. A partir de 1760, esses espaços que acomodavam em média 350 pessoas ficaram conhecidos como “Casa de Ópera” (Arêas in Guinsburg; Faria, 2012, p. 112). Essas casas em que se representava óperas, dramas musicais e tragédias traziam em si a extrema relação entre as peças e as traduções dramáticas europeias.

A construção dos edifícios teatrais se deu no decorrer do século XIX, incentivados pelo governo que tinha como objetivo edificar casas de espetáculos que fossem espaços de formação social, “um espaço apropriado para formar uma sociedade, levando em consideração os padrões de civilidade que nesta época começavam a ser assimilados por influências externas” (Dias, 2012, p. 63). A partir daí a edificação teatral entraria para o hall de atividades elitizadas da sociedade carioca, “a construção dos teatros faz surgir uma vida teatral, animando o público, instigando a criação e importação de companhias de teatro e de grupos amadores, tanto quanto a produção de textos dramáticos” (Dias, 2012, p. 63) aos moldes das escolas literárias europeias.

Figura 3: Teatro São João em 1817



Fonte: Dias, 2012, p. 62.

O teatro São João foi um dos mais importantes desse movimento; inaugurado em 1813, recebeu outros nomes no decorrer dos tempos. Consumido pelo fogo em 1824, foi nomeado de Teatro São Pedro de Alcantara para homenagear a proclamação da Independência do Brasil em 1822. Em 1831, recebe o nome de Teatro Constitucional Fluminense e em seguida novamente o nome Teatro São Pedro de Alcantara⁴⁷.

As edificações que se constituíam como espaços de segregação e status cultural foram especificadas na obra *As barbas do imperador* (1998) de Schwarcz, que destaca que os tempos de glória cultural reforçados pela imagem construída de Dom Pedro II estão presentes nos eventos da capital. No período de 1840 a 1860 “se cria uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas. A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses” (p. 111), assim ir ao teatro gerava status e visibilidade demonstrando um ato de civilidade diante do pensamento sociocultural, “nos teatros completava-se a cena. Era lá que ia para ver e ser visto” (p. 111). Dias nos mostra que a partir de 7 de abril de 1828 a companhia portuguesa se dispersou com a saída de D. Pedro I, e assim o teatro que antes ocupavam passou a se chamar Constitucional Fluminense. O grupo se dividiu em três. Um deles foi para Niterói, outro construiu o Teatro da Praia de D. Manuel, comando por Manuel Soares e Ludovina e outro se instalou em um teatro particular na rua dos Arcos.

⁴⁷ O teatro sofreu dois incêndios em 1851 e 1856, e depois problemas estruturais em 1930, já com o nome de Teatro João Caetano, o que permanece nos dias de hoje.

Esse movimento de edificações e as formas de comportamento social colocaram o teatro entre as atividades especiais da corte. O historiador Antônio Herculano Lopes (2006, 2007) se referiu ao movimento acelerado da instituição teatral no Rio de Janeiro destacando características da elite que se esforçava para erguer-se perante a cultura europeia, assim

o Brasil do século XIX procurava timidamente se inserir no admirável mundo novo da técnica, do valor individual e do movimento constante e acelerado. Mas, como é sabido, movia-se com dificuldade, preso por amarras estruturais, enquanto sociedade agrário-exportadora escravista. Era em si própria uma sociedade “entre”, incapaz da modernidade plena trazida pelas máquinas e pelo liberalismo, mas também definitivamente arrancada do relativo isolamento colonial, do mundo das hierarquias fixas, das solidariedades comunitárias e do tempo do eterno retorno. O Rio de Janeiro, em particular, vivia de forma exacerbada essa contradição, com o desenvolvimento de uma cultura urbana burguesa e de classe média sustentada por grossos pés negros e descalços (2007, p. 2-3).

Com a elitização dos palcos, os movimentos dramáticos amadores e até mesmo o teatro fora do edifício se organizariam para ganhar prestígio e ser reconhecido, na busca por uma nacionalidade sob viés sócio-cultural-econômico. A historiografia aponta que o pontapé foi dado com o ator João Caetano (1808-1863), que adquiriu experiência em seu convívio com as companhias portuguesas e com seu contato com os estrangeiros que se instalaram no Brasil. O ator tornou-se empresário de prestígio, o que resultaria na formação de vários que virão em seguida, “com João Caetano, o empresário-ator, e sua luta por um teatro nacional, consolidou-se o espaço para uma crescente profissionalização mais propriamente burguesa da atividade teatral, já de todo afastados os resquícios do Ancien Régime” (Lopes, 2007, p. 3).

A profissionalização e o reconhecimento não seriam de todo modo simples, visto que havia uma tendência ao valor do estrangeirismo, tanto que sete anos depois da Proclamação da Independência (1822), D. Pedro I incentivou a vinda de uma companhia portuguesa que se instalaria no Teatro São Pedro de Alcântara no período de 1834, a companhia obteve a concessão incentivada pelo governo. O ator João Caetano vai trabalhar no teatro São Pedro onde conhece a bailarina Estela Sezefreda (1810-1874), com quem terá um relacionamento duradouro. Marido e esposa se unem em um processo corrente para desenvolver a profissionalização efetiva do teatro brasileiro fundando na cidade de Niterói-RJ o teatro Niteroiense. Nesse feito Lopes destaca que “deu-se um forte ‘branqueamento’ do palco em relação às companhias de ‘mulatos’ de poucas décadas

atrás. A pretendida construção da nação, ao menos no que se referia à atividade cênica, significou de fato um aprofundamento da europeização nos palcos” (p. 3). O autor completa demonstrando que “o talma brasileiro, apodo de João Caetano, tratou de enterrar a tradição dos ‘mulatos’ que massacravam os divinos versos de um Metastásio ou de um Voltaire, e introduzir as escolas mais recentes da arte cênica europeia, num misto de Romantismo e Neoclassicismo” (2007, p. 3).

O teatro considerado amador pela historiografia foi extremamente importante para o movimento cultural das classes mais baixas no Rio de Janeiro, apesar de grande parte das informações terem se perdido no tempo. Pena-Franca (2018), em sua pesquisa pormenorizada sobre o teatro amador no Rio de Janeiro, aponta que entre 1861 e 1870, por exemplo, com base nos periódicos e em documentos no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, havia no Rio de Janeiro em registro um grupo amador no centro e dois sem endereço, os dados demonstram o silenciamento destes grupos na história. Segundo a pesquisadora, esses grupos tinham nomes e categorias diversas como grêmios, clubes e sociedades. Na composição dos grupos havia “operários, funcionários públicos, militares, advogados, banqueiros do jogo do bicho pertencentes a diferentes grupos sociais e com os mais diversos objetivos, mas com uma prática comum: fazer e assistir teatro” (Pena-Franca, 2018, p. 98).

É preciso novamente refletir a arquitetura da segregação, ou seja, como a ocupação da arquitetura artística, e neste caso a teatral, foram capazes de separar as camadas populacionais, seguindo os mesmos preceitos do projeto de nação da elite brasileira. Desta maneira, muito do que se produziu na historiografia (Magaldi, 2004 [1962]; Cafezeiro; Gadelha, 1996; Cacciaglia 1986; Dias, 2012; Prado, 1988) aponta para uma produção com base nos registros e textos que se tornaram acessíveis, ou seja, o teatro de dentro da arquitetura branca dominadora e elitizada. De fato, outros teatros foram aos poucos sendo ignorados e por mais que indígenas, negros, “mulatos”, feirantes, amadores, apareçam nos escritos, eles são capítulos de um processo, desde os autos religiosos com os jesuítas até tornarem-se majoritariamente atividade de mulatos e pretos e por isso desvalorizado culturalmente e economicamente, como todo processo de escravidão no Brasil, divertimento barato para alegrar os senhores.

O pesquisador Mario Cacciaglia nos dá a seguinte afirmação:

O teatro no Brasil, até o fim do chamado primeiro reinado (a época de D. Pedro I), não teve uma característica própria. Vinculado à produção europeia, destinado a puro divertimento e a comemorações oficiais, estava entregue essencialmente dramas pseudo-históricos, sentimentais e políticos, além de comediinhas leves. A ópera (italiana, naturalmente, Rossini triunfava) começava a ter aquele sucesso que a acompanhará durante todo o século. A maioria dos atores locais era constituída de mulatos que tentavam mostrar-se brancos por meio da maquiagem. Sua interpretação progrediu de modo notável com a chegada de algumas companhias estrangeiras, que foram boa escola para suas aptidões naturais. A direção era bastante primitiva e frequentemente tendia para os efeitos fortes como no caso, relatado por um viajante inglês, de uma tragédia em que a heroína era decapitada em cena e, logo depois exibido seu corpo inundado de sangue que jorrava do pescoço. (1986, p. 44-43)

Apesar da afirmação corresponder, e de certa forma legitimar, a arquitetura teatral vigente no período, é preciso ressaltar que Cacciaglia (1986) nos dá pistas de como eram as companhias desse período, mostrando que elas tinham uma ousadia de aparatos cênicos que somavam a outras formas artísticas como dança, música e circo. De fato, estes grupos teatrais circularam pelo país encenando nos palcos os dramaturgos franceses Molière (1622-1673) e Voltaire (1694-1778). Esta compreensão foi detalhada no estudo de Evani Tavares de Lima (2015), que destacou que o “mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e, do mesmo modo, chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza. Entre seus espectadores constava, nada menos, que a realeza brasileira” (2015, p. 97). A autora ainda nos dá uma listagem de vários artistas que se destacaram no período e tornaram-se referência no panorama teatral, como “a atriz, Chica da Silva; os atores Vitoriano, Xisto Bahia, Caetano Lopes dos Santos, Maria Joaquina, José Inácio da Costa (o capacho) e o palhaço Benjamim” (2015, p. 97). Conforme Lima (2015), as companhias teatrais diminuíram cada vez a presença dos negros e mulatos “da segunda metade do século XIX, até as duas primeiras décadas do século XX, a presença de artistas negros e negras, no palco, foi diminuindo até se tornar escassa” (p. 14).

João Caetano (1808-1863) é apontado pela historiografia como um artista de suma importância para o desenvolvimento do teatro nacional, apesar de se envolver em diversos conflitos com os atores das companhias e das dificuldades em lidar com a coletividade exigida. É através de suas investidas que ocorreu uma valorização do teatro como profissão, “formou-se e fez surgir um meio teatral profissionalizado, com seu séquito de produtores, ensaiadores, pontos, cenógrafos, figurinistas, aderecistas, costureiras, pintores, marceneiros, maquinistas, músicos e maestros” (Lopes, 2017, p. 3). Sua figura

de grande ator arrancava elogios e possibilitava trânsito entre as camadas sociais, sendo reconhecido como uma figura de prestígio.

O teatro brasileiro, segundo Faria (2012), obtém um valor histórico com a junção de três personagens importantes: João Caetano (1808-1863), Gonçalves Magalhães (1811-1882) e Martins Pena (1815-1848). Em 1838 foi representada por João Caetano a tragédia em cinco atos escrita por Gonçalves Magalhães, bem como uma pequena comédia de Martins Pena. Essa reunião se consagra no fato de tornar a produção exclusivamente elaborada por brasileiros. Antes disso, como já vimos, havia aportado uma onda “romântica” de obras estrangeiras, inclusive estilos como *melodramas modernos*. “É na terceira década do século XIX que começa a haver produção teatral consistente no Brasil. Até então, a regra era virem juntos da Europa tanto as peças como os artistas e os empresários. De Portugal, principalmente, chegavam companhias inteiras” (Faria, 2012, p. 75). A relação entre Portugal e o Brasil, que também era muito próxima na cultura popular e modos comportamentais, foi adensada no teatro, principalmente no quesito das preferências dramáticas. A predileção pela comédia e por momentos de prazer com riso passaram também pela escolha do “melodrama”.

O ciclo da teatralidade romântica compreende os anos de 1833 a 1863, período em que se desenvolve o trabalho de João Caetano. Na primeira data o ator criou em Niterói a primeira companhia brasileira de teatro; a segunda é a data de sua morte. Trinta anos na vida do maior ator romântico compreendem todas as manifestações dramáticas e cênicas do romantismo teatral e tangenciam, inclusive, as fases identificadas como anterior e de ruptura com o romantismo. (Faria, 2012, p. 138)

O romantismo construiu as bases para que um tipo de tecnologia cênica se instaurasse nos teatros brasileiros e nas opções para a encenação. Eles abriram as portas para “a concretização da materialidade cênica da comédia de costumes e das operetas, das mágicas e das revistas. Nessa perspectiva, além do papel central de João Caetano em todo o processo, sobressai a participação de Martins Pena como dramaturgo, encenador e crítico” (Faria, 2021, p. 139).

Em movimento, o teatro nacional se afirmava na construção de uma estruturação que circulasse nas camadas da elite brasileira. Incentivados pelo governo, a disputa por salas, espetáculos e estilos era constante. Sua fase romântica (1838-1855) fora marcada por estilos conhecidos e a forte inspiração francesa, assim como na literatura nacional,

tragédia, drama, comédia, drama lírico, *vaudeville*, melodrama, estiveram presentes nas encenações bem como a forte tentativa de construção do herói nacional, como na obra de Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) e dos elementos populares presente na obra de Martins Pena.

A fase realista teve seu marco em 1855 (Caccialia, 1986), mas em termos de diferenciação as encenações seguiram em continuidade com os traços anteriores, sendo que as histórias traziam como pretexto a ambientação da urbanidade, da comédia de costumes e de certa forma questões sociais. Prado faz uma crítica concisa ao período alegando que houve um encolhimento e uma simplificação, assim “o tema da liberdade, primeiro para as nações, depois para os indivíduos, cede lugar à ideia burguesa de ordem, de disciplina social. Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula mater da sociedade” (1999, p. 78). O olhar da historiografia do teatro brasileiro demonstra uma tendência que se ampara sob a égide dos movimentos artísticos europeus. Em plena sistematização europeia construiu-se um panorama, levando em conta a influência de uma linha temporal, que em terras brasileiras é taxada como atrasada. Prado (1999) apresenta uma cronologia do teatro brasileiro fazendo uma crítica ao seu processo historiográfico, para ele não houve uma linha tênue entre o movimento brasileiro e o europeu. E mesmo quando aportaram em terras brasileiras conviveram lado a lado. Porém, é no Realismo que temos a maior produção dramaturgica e variedades de encenações nos palcos brasileiros, sendo descartada a ideia de um teatro atrasado, quando levamos em consideração que todo gênero tem memória conforme a teoria bakhtiniana que se refere à concepção do gênero e sua constituição (Bakhtin, 2018 [1963], p. 115).

A própria movimentação de estilos europeus fora formada por um conjunto de fragmentos. O melodrama, por exemplo, estilo adotado pelo ator João Caetano em sua empresa, está profundamente ligado às pluralidades teatrais. Robson Camargo (2020) expõe que o termo melodrama em si já se constitui dessa combinação plural:

Os italianos muito contribuíram com a arte francesa, veja o teatro de feira, a *commedia dell'arte*, ou mesmo, a ópera, mas a confusão da terminologia é de origem francesa. *Melodramma*, em italiano significa ópera, é sinônimo de ópera, “um espetáculo teatral de argumento sério, no qual o texto literário, quase sempre em verso, é inteiramente cantado, com acompanhamento musical”. (Camargo, 2020, p. 73)

O autor esclarece que é importante compreender que há confusão na terminologia ao designar um mesmo sentido para o melodrama, pois se na Itália o termo é sinônimo de ópera, em terras francesas foi designado tanto para ópera como para o novo gênero teatral. Originário do grego, melodrama é “a união de canto e drama”. Segundo Camargo, “a tendência de uso do nome melodrama em português, referindo-se, tanto ao operístico como ao novo gênero teatral emergente, segue a tradição francesa (*mélodrame*), mas, sobretudo, a inglesa, alemã, espanhola (melodrama) que acabou por dominar em nosso idioma” (Camargo, 2020, p. 73). Em sua afirmação, Camargo nos mostra que o melodrama, no gênero teatral, foi contaminado pelas diversas manifestações cênicas que circulavam pelos mais variados espaços, as óperas, os teatros de feiras, as pantomimas, romances populares e *vaudevilles*.

Por certo, o melodrama levou até as últimas consequências várias das características da linguagem teatral que empregava, entretanto, a união de música e texto (falado, escrito, cantado pela plateia) “em forma sentimental” já havia sido plenamente aproveitada no século XVIII, no teatro de feira, na ópera e nas pantomimas, muito antes do melodrama apresentar seus primeiros solilóquios na ribalta. Mais efetiva que a possibilidade do simples encontro da música com o texto será a análise das relações dos elementos sonoros (palavras e música), do gestual, de sua estrutura na composição do espetáculo teatral melodramático como representação, diante da sua plateia. (Camargo, 2020, p. 80)

Sem dúvida o melodrama se afirmou nos palcos brasileiros por se constituir na plena adesão do público, com textos do francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), um dos pais do melodrama francês que influenciou Portugal e conseqüentemente o Brasil. Com os sucessos dos espetáculos sendo apresentados, a adoção pelo estilo foi inevitável. E assim como Camargo (2020), Faria (2012) credita o sucesso do gênero ao fato de que ele se adaptou para se tornar acessível ao público. Assim, “são três os seus pontos fortes: em primeiro lugar, o espetáculo, que ganha importância sobre o acabamento retórico; em segundo, a felicidade do par romântico, para a qual converge a atenção máxima; em terceiro, a mensagem edificante (Faria, 2012, p. 77). A máquina de encenação desenvolvida pelo melodrama tornou-se chave para inúmeros entrelaçamentos intensos, como as variações de emoções dos personagens, os cenários, os gestos, aplicação da verossimilhança, bem como a resolução dos enredos e suas mensagens direcionadas. “Em geral, no andamento da peça o mal se mostra mais

vigoroso, mas no fim, depois de batalhas, duelos, explosões e também de muitas lágrimas, a situação muda e a virtude é devidamente reconhecida” (Faria, 2012, p. 78).

Em solo brasileiro, o melodrama triunfou na produção considerada de cunho “sério” de forma a compor no drama histórico, que vigorou no Romantismo, levando a este um certo dinamismo e sentimentalismo associados a riqueza de cenários. Faria (2012) expõem que entre 1830 e 1850 os dramas e melodramas sobrepujaram entre as produções de tragédias. “[...] pode se concluir que a dramaturgia brasileira de estilo melodramático não é apenas a mais numerosa. É também a que mais sucesso registra, como é possível verificar pelo número de peças escritas, encenadas e publicadas” (Faria, 2012, p. 93). Temos, enfim, a compreensão da predileção variada por produções com vínculo popular, o que representa o sucesso do melodrama desde seus primeiros traços, “entre alguns dos elementos primordiais do gênero melodramático estão, certamente, sua forma de interpretação e a particular constituição cênica, com vínculos diretos e evidentes com a pantomima e a *commedia dell’arte*” (Camargo, 2020, p. 86).

Razões para ascensão do melodrama podem ser encontradas nas virtudes desse teatro. A verdade é que ele oferece bom espetáculo, envolve emocionalmente a plateia e a mantém cativa em função das estratégias que aciona. Consegue ser atraente, valendo-se de recursos plásticos variados e trabalhando o suspense de forma criativa. Mobiliza personagens dinâmicas, ação intensa e mistura cenas austeras com momentos engraçados. Além disso, conclui as histórias de uma maneira otimista: mostra a capacidade que o amor tem de tornar as pessoas felizes para sempre, reforçando a esperança de que no final o bem triunfa. Os escritores que utilizaram tais componentes para dialogar com o público, no momento em que a nação começava a construir sua identidade cultural, tiveram recepção compensadora, dando notável contribuição para a popularização do teatro no Brasil (Faria, 2012, p. 94)

Ir ao teatro era extremamente valorativo para a sociedade no Rio de Janeiro, o valor dos teatros e sua arquitetura física avançaram no tempo, e na década de 1980 se tornaram uma das principais atividades sociais da elite. Desta forma, todo o envolvimento dramaturgicamente do fazer teatral estava ligado a ideologia da transnacionalização da cultura dos homens de letra, e nesta busca cada vez maior, por operar uma identidade que equiparasse aos cultos franceses e ingleses, houve uma verdadeira corrida por controlar ou apagar a cultura da rua.

Figura 4: Anúncio do Teatro S. Pedro de Alcantara

THEATROS.

DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

HOJE

Domingo 7 de Outubro de 1855.

RECITA EXTRAORDINARIA DAS 24 ANNAES.

Representar-se-ha a tragedia em 4 actos, traduzida
pelo Sr. Dr. Magalhães :

OSCAR

FILHO DE OSSIAN.

O papel de Oscar será feito pelo Sr. João Caetano.
Seguindo-se pela Sra. Isabel e o Sr. Arêas o dueto

DO MESTRE DE MUSICA.

Seguir-se-ha a comedia em 1 acto

TRES GENIOS FOGOSOS.

O Sr. Arêas fará a principal parte.
Pelas bailarinas a polka militar

SEBASTOPOL.

Finalizando o espectáculo com a comedia em 1
acto

MORRER PARA TER DINHEIRO.

Os Srs. Arêas e Manoel Soares desempenharão as
principaes partes.

Fonte: *Jornal do Commercio* 1855 - domingo 07 de outubro de 1855 - Anno XXX N° 276

Apesar de ter sido formado sob a direção de João Caetano, a estratégia de Vasques seguiu por caminhos diferentes de seu mestre. A estreia de Vasques nos edifícios teatrais ocorreu em 1854, na companhia de João Caetano, no badalado teatro São Pedro de Alcântara. *Morrer para ter dinheiro* foi sua primeira comédia, colocando-o no circuito de atores proclamados nos palcos fluminenses, mesmo que compondo uma cena de curta duração. A cena fazia sucesso na finalização da programação dos espetáculos, exatamente por apresentar o humor e a música como recurso cênico para divertir as plateias. Tanto que ainda seria representada nos anos seguintes conforme encontra-se nos periódicos que a anunciavam.

Em 1857 Vasques se casou com Amélia Augusta de Castro, e desse matrimônio tiveram duas filhas (Marzanno, 2008). Aos 18 anos de idade gozava de grande vigor na companhia de João Caetano e suas aparições nos palcos do Teatro São Pedro de Alcantara.

Porém, em 1858 o ator, a convite do empresário Joaquim Heliodoro, ingressou na nova empresa o Ginásio Dramático. Nesse período a companhia do Ginásio surgiu em meio a duas grandes casas de espetáculos que funcionavam em pleno vigor desde 1855, sendo elas o Teatro Lyrico Fluminense e o São Pedro de Alcantara, vinda com grande promessa de ser uma renovação ao que os literatos chamaram de estagnação do teatro e a carência por repertório novo. Desde 1855 o Ginásio despontou na imprensa com a renovação de um repertório voltado para os gêneros da comédia e do *vaudeville*, isto enquanto o Lyrico Fluminense se dedicava a ópera e o São Pedro de Alcantara aos melodramas e tragédias. Sílvia Souza (2002), que analisou a trajetória do Teatro Ginásio desde de seus antecessores a partir de 1832 até 1868, em sua obra *As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte*, nos mostra que havia o emergir de um teatro particular que evidenciava os empresários dos teatros e o empenho em alcançar o público, e com isso lucrar a cada apresentação. Assim, esses empresários eram “indivíduos supostamente interessados no lucro, que primavam por oferecer ao público os pratos de sua preferência, e até que não houvesse interferência efetivas de autoridades competente sobre suas ações” (Souza, 2002, p. 59).

A nova companhia se instalou na antiga sala São Francisco, e com a reforma, alterou o nome para Ginásio dramático. Joaquim Heliodoro (1809-1879) organizou uma estratégia para atrair o público, estabelecendo bilhetes mais baratos que os concorrentes e uma reforma estrutural voltada para um “público específico” da elite fluminense. Além disso, concretizou a parceria com o ator francês Emílio Doux (1798-1876), chegado ao Rio de Janeiro em 1852. Nesse período trabalhou com João Caetano no São Pedro, trazendo sua experiência com o Realismo no tempo em que trabalhou em Portugal e por lá foi radicado como um grande nome da encenação. Doux foi responsável por levar aos palcos em torno de 25 comédias de outro aclamado francês, Eugène Scribe (1791-1861), que se tornou o grande dramaturgo da nova companhia.

Depois das reformas, o teatro de São Francisco, ou melhor, o Ginásio dramático, recebeu no primeiro pavimento três portas para facilitar a entrada dos espectadores, no segundo pavimento foram colocadas duas janelas com sacadas, entre pilastras com capiteis; no friso do dístico foi escrito o nome ginásio, e nas extremidades do frontão reto foram colocadas as máscaras da tragédia e da comédia. No interior da sala, as reformas fizeram aparecer mais uma ordem de camarotes, totalizando três ordens de 30 camarotes cada, além de uma tribuna imperial, até então inexistente. A lotação do teatro, a partir daí, passou a ser de 256 espectadores – como se vê, ainda bem modesta, se comparada com a do São Pedro (Souza, 2002, p. 61)

Além das novas instalações o Ginásio trouxe para os palcos uma dramaturgia que se diferenciava em produção. O Realismo foi assumido de forma mais efetiva contrapondo com a estética Romancista, os enredos além da comédia “em termos de tempo dramático, passou-se a privilegiar o presente; como técnica, voltou-se para enredos simples, com ausência de monólogos; como diálogo, a linguagem do cotidiano; como heróis, não mais reis e príncipes, mas os homens comuns” (Souza, 2002, p. 68). As temáticas também sofreram alterações e trouxeram para os palcos “o dinheiro, o casamento, o adultério e a alta prostituição, estes últimos trabalhados como ameaças a sociedade” (Souza, 2002, p. 68).

Como ator, Vasques foi uma grande estrela nos palcos do Ginásio, seu estilo e desenvoltura provocavam as plateias ao riso solto e genuíno. A essa altura, o rei da comédia já havia desenvolvido um estilo de encenação que se destacava, opondo-se à rigidez realista, seu corpo traduzia a soltura das pernas e braços, e o molejo dos quadris. Isso deu aos seus personagens a desenvoltura em cena, com constantes mudanças nos gestos.

2.2 Do ator ao autor: “e o gás virou lamparina”

A primeira aventura de Vasques com a escrita dramaturgica foi em meio às transformações que movimentavam os palcos cariocas, com sua cena cômica *O Senhor José Maria Assombrado pelo Mágico*, que estreou em 1858, projetando seu estilo entre os novos públicos que se formavam. Há, nesse episódio, duas questões importantes a serem analisadas, em primeiro lugar a parodização. A escrita do nosso autor é uma parodização de uma peça que já havia estreado no mesmo ano escrita por Jorge Henrique Cussen (1803-1876) recebendo o título de *O tio Maurício assombrado pelo mágico*, 1858. Em 1858, o mágico e ilusionista francês Alexander Herrmann (1844-1896) incluiu o Rio de Janeiro em sua turnê. A curiosidade gerada em sua performance era tanta que renderam muitas situações na sociedade, que buscavam presenciar seu show.

Alexander fora o 16º filho da família Hermann, tendo como pai o grande mágico e médico alemão Samuel Herrmann que se estabeleceu na França. Com os ensinamentos do pai e as aventuras pela Europa com seu irmão, que já se apresentava como mágico,

Alexander se aprimorou, e entre seus truques mais famosos e que são copiados até hoje, está o lançamento de cartas que em seu show alcançava boa parte da plateia. A presença do mágico no Rio foi noticiada pela imprensa com muita empolgação como podemos ver nesta nota publicada no *Correio Mercantil* em julho de 1858:

Deu-se hontem em casa do cabeleireiro Niobey, na rua do Ouvidor, um facto que incutiui profundo terror em todas as pessoas que alli se achavão. Serião 10 ou 11 horas da manhã, entrou pela porta dentro um homem de bela apparencia e elegantemente vestido; sentou-se e pediu que lhe fizessem a barba. Um dos officiaes do estabelecimento apressou-se a servir o freguez. Mal tinha começado, reclamou este contra a imperícia do barbeiro e, tomando-lhe da mão a navalha, deu um enorme golpe no pescoço, que inundou a tolha de sangue e fez pender a cabeça do infeliz pallida e contrahida. O official, espavorido, partiu para o interior da casa a pedir soccorro, e quando voltava acompanhado de todas as pessoas que havia no estabelecimento achou o freguez em pé a endireitar tranquilamente os collarinhos ao espelho! A toalha ensanguentada jazia sobre uma cadeira, e o mágico Herman ria com todo gosto do susto que pregára ao seu barbeiro. Esta acena revela mais uma vez a rara habilidade do grande prestidigitador⁴⁸.

As habilidades do mágico foram celebradas em outra nota que trazia elogios a sua atuação no palco Teatro do Lyrico, citando sua passagem por vários países. Notável como sua presença impulsionava o público, sendo justificável empolgar Cussen na criação da cena cômica.

Temos em mãos uma numerosa coleção de jornaes de Londres, Dublin, Edimburgo, Liverpool, Bruxelas, Vienna, Berlim, Dresde, Munich, Dusseldorff, Pesth, Praga, Veneza, S. Petersburgo, etc, etc, que tributão imensos elogios ao magico Herman, relatando com toda a minuciosidade as mais notáveis das suas prestidigitações, muitas das quaes ainda não forão vistas pelo nosso publico. O illustro nigromante, quedeixa muito aquém as glorias merecidas de Herr Alexander, attrahiu nas duas ultimas representações extraordinário concurso de espectadores. O theatro lyrico da ha muito não tem a honra de receber tão numeroso auditório. A garrafa maravilhosa, que quasi todos os prestigadores notáveis executão, toma nas mãos de hermam proporções de tonel de Hidelberg. Com uma garrafa de tamanho ordinário forneceu ele dezenas de copos de licor, de todas as qualidades que lhe perderão, a uma platéa apinhada⁴⁹.

⁴⁸ *Correio Mercantil e Instructivo, Politico, Universal* (RJ) – 1858. Sábado 17 de julho de 1858.

⁴⁹ *Correio Mercantil e Instructivo, Politico, Universal* (RJ) – 1858. Sexta-feira 28 de julho de 1858.

Figura 5: Anúncio 1858 – O tio Maurício assombrado pelo mágico

Em consequencia de ter adocido o tenor Comoli, não pôde ter hoje lugar o espectáculo que hontem se annunciou.

GYMNASIO DRAMATICO.
REC-RE-RE
DOMINGO 19 DE SETEMBRO.
 2.ª Representação da muito espirituosa comédia em 3 actos intitulada :

A PORTA FALSA.

PERSONAGENS.

Antonio	Sr. Vienna.
Diogo	» Montani.
Alexandre	» Heller.
Roque	» Martins.
Ventura	» Freitas.
O porteiro	» Arfas.
Candida	Srs. Miró.
A velha Brigida	» Ricciardina.
Ignês	» Julia.

Serenos, e moça de frete.

EPOCA — ACTUALIDADE.

Seguir-se-ha a nova scena comica, composto pelo Sr. Jorge Henrique Cassou, em parodia ao prestidigitador, fusticero e nigromantico, que tem por titulo :

O TIO MAURICIO ASSOMBRADO PELO MAGICO

PERSONAGENS.

Mauricio, entregador de jornaes	Sr. Arfas.
Cesar, professor de resalejo	» Martins.

Entre algumas pequenas aorias, o tio Mauricio fará desaparecer o Cesar; além desta extraordinaria difficuldade, imitará diferentes bichos, aves, fará as difficis imitações da terra, rebollo e plains.

Terminará o espectáculo com a jocosa comédia em um acto, intitulada :

UMA MULHER COM DOUS MARIDOS

Fonte: *Jornal do Commercio* – domingo, 19 de setembro de 1858

De fato, como já vimos havia uma valorização da produção francesa que ocupava boa parte da cena teatral, sendo assim também com outras manifestações da cultura estrangeira. Nesse período, e de olho na oportunidade por garantir o público marcante nos teatros, autores irão compor uma série de paródias que levarão para os palcos suas releituras sobre textos e eventos valorativos na sociedade fluminense. As cenas cômicas, que em muitas programações funcionavam como um entremez, se utilizaram desse recurso para atrair o público e construir um ambiente de riso. O diálogo entre essas situações foram tão intensos que gerou uma tendência chamada “Sistema telefônico” que se consagrou nos títulos das polcas e que ambientavam momentos de diálogo entre os títulos musicais. O nome foi dado por Machado de Assis (1839-1908), em seus folhetins: “foi encontrada numa crônica de Machado de Assis publicada na Gazeta de Notícias em 1878, na qual ele dizia: Se eu pedir você me dá? É o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta; saiu agora outra polca denominada: Peça só, e você verá” (Souza, 2017). Este dialogo também foi adotado pelos títulos da dramaturgia,

tendo como referência “*O Tio Mauricio assombrado pelo mágico*” e “*O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*”.

Figura 6: Anúncio 1858 – José Maria assombrado pelo mágico

Prepara-se para subir a scena, por todo o corrente
mez, a comedia magica

OS TRES TALISMANS
ou
A MULHER PERFEITA.
E o drama original brasileiro

O TENENTE BAYAGU.
QUARTA-FEIRA 10 DE NOVEMBRO.
BENEFICIO DO ACTOR
DISBOA.

Depois que os professores da orchestra executarem
uma linda ouverture, representar-se-ha pela se-
gunda vez, o drama em 4 actos de grande e appa-
ratoso espectáculo

CARLOS III
ou
A INQUIZIÇÃO NA HESPAÑA.
No qual entrão as principais partes da companhia.
No fim da peça o Sr. Martinho cantará uma de suas
melhores

ARIAS.
Terminará o espectáculo com a lindissima scena
comica, intitulada

JOSÉ MARIA
ASSOMBRADO PELO MÁGICO.
Entrão os Srs. Vasques e Barbosa; além de algu-
mas sortes o Sr. Vasques fa á a fonte inexgotavel
com uma pequena urna, que primeiro mostrará ao
publico, dará para a platéa mais de cento e tantas
chicaras de café simples e com leite, e terminará pelo
chapéo de sol do diabo e desaparecimento do
Sr. Barbosa.
Os bilhetes vendem-se em casa do beneficiado, rua
de D. Manoel n. 16.

DE S. JANUARIO.
COMPANHIA DRAMATICA NACIONAL
SOM A DIRECÇÃO DO ARTISTA
GERMÃO
20ª Recita de assignatura.
HOJE
Quinta-feira 4 de Novembro de 1858,
subirá á scena o drama em 4 actos, ornado de musica

Fonte: *Jornal do Commercio* – domingo, 4 de novembro de 1858.

A cena de Vasques nos chama atenção pela diversidade em busca do entretenimento. Como não foi possível ter acesso à escrita da cena, o programa sequencial divulgado nos periódicos nos dá a ideia de um trabalho diverso colocando a mágica e ações cênicas, características deste tipo de gênero, com a dramaturgia cômica. Na cena

eram vistos números que se parecem com a forma do circo ou dos teatros de feira que já analisamos. Com variações, a cena traria entre as esquetes: *As cartas que voam*; *Os anéis indianos*; *A vela do Satanás*; *A gaiola mágica*; *O ovo dançarino*; *O chapéu do diabo*; *A moeda feiticeira*; *Partida que não se explica*; *O chapéu de sol do diabo* e *Concerto improvisado*, além disso variações como números de desaparecimento e cartolas.

Vasques logo recebeu convite do empresário Germano Francisco de Oliveira e da atriz Manoela Licci, para uma turnê em Pernambuco em 1859. Naquela experiência estreou no papel de “Leonardo, dos Milagres de Santo Antônio” (Ferreira, 1979) durante o período de sete meses. Ainda nesse ano Vasques retornou ao Rio, e foi contratado por Furtado Coelho⁵⁰ (1831-1900) para trabalhar no Teatro de Variedades. As cenas cômicas tornaram-se o gênero preferido para criação artística de Vasques, e seu maior sucesso entre o público frequentador. Escreveu durante sua vida profissional 77 cenas cômicas que temos registro⁵¹, todas elas expressando situações e acontecimentos do cotidiano, como veremos adiante.

As escolhas de Vasques demonstram que todo enunciado é parte do conjunto sociocultural do ato, nele está contido um horizonte reflexivo e ideológico. Portanto, a escolha do gênero não acontece de forma aleatória, pois uma de suas características é ser direcionada a “outro”. O russo estudioso da literatura e membro do círculo de Bakhtin, Pavel Medviédév (1891-1938) nos diz que “a obra literária, de modo mais preciso, é parte de um meio literário, entendido com a totalidade das obras literárias socialmente influentes em dada época e em dado grupo social” (2012 [1928]). Para o autor, uma obra não está isolada em si, não fazendo sentido sua autonomia diante do meio em que se insere, de qualquer modo ela ocupa um lugar na teia de referências e influências. A trajetória de Vasques nos mostra que sua obra se constrói por essa teia conduzida pela relação entre teatro brasileiro e a cultura brasileira oitocentista. O carnaval e o teatro, a

⁵⁰ Luis Cândido Furtado Coelho nasceu em Lisboa em 1831 e faleceu em 1900. Conhecido dos palcos fluminenses foi ator, dramaturgo músico, poeta e um dos empresários que fizeram carreira no Rio de Janeiro. Sua passagem no Brasil estabeleceu grande êxito e pioneirismo no fazer teatral, principalmente pela estética realista. Chegou no Rio em 1856, como ensaiador do Teatro Ginásio, “fiel aos princípios da encenação realista, buscava de tal forma levar a realidade aos palcos que chegou a colocar nos cenários móveis que deixavam os atores de costas para o público” (Marzano, 2008, p. 35).

⁵¹ Este assunto foi tratado nas obras: Souza, Silvia Cristina Martins de. *Scenas Cômicas de Francisco Correa Vasques*. Curitiba: Prismas, 2017; e Souza, Silvia Cristina Martins de., *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. Londrina: EDUEL, 2017. Em ambos podemos ter um panorama das cenas cômicas confrontadas com dados históricos sociais.

rua e os edifícios, a dramaturgia dos literatos e a dramaturgia das feiras e festas nos mostram a força de uma relação que se tornará ainda mais complexa. A cena cômica *O Sr. José Maria Assombrado pelo mágico* marcará profundamente o estilo e as escolhas de Vasques em sua teatrologia, inaugurando o conjunto de sua obra que virá nos próximos anos. Assim, “seria absurdo pensar que a obra, que ocupa um lugar justamente no meio literário, pudesse escapar da sua influência direta e determinante e pudesse distanciar-se da unidade natural e das leis desse meio” (Medviédev, 2012 [1928], p. 71).

As décadas que seguiram foram decisivas para inserir a obra de Vasques no cenário teatral fluminense oitocentista, na medida em que nosso ator performava no palco, seu *eu* dramaturgo performava na sequência de sua escrita. Entrando para o mercado de venda de suas obras em pequenos livretos e encenando suas cenas cômicas com maestria, tornando-se aclamado pela crítica como um grande ator da comédia. Essa relação se torna ainda mais instigante quando compreendemos que ela caminha junto à evolução do teatro brasileiro e às transformações dos anos 1960, e que se estenderá por todo o país. Estamos diante de um movimento em prol da construção de novos ideais para a nação brasileira que perseguirá elementos europeus para se refazer em práticas comportamentais. Estava instaurada a missão burguesa. O Rio de Janeiro passou a ser considerado o espelho da nação e, portanto, ditaria as tendências para as famílias das cidades e as classes rurais, que tendiam repetir cotidianamente os rituais dos bons costumes. A classe letrada fervorosa se aproveitaria da nobre ascensão para inserir os ensinamentos em suas escritas, dos poemas aos romances, bem como nas crônicas e pequenos enunciados nos periódicos. É um tempo de grande movimentação para o recém-independente e jovem país que bradava ser dono de si, exaltando suas riquezas e suas escolhas.

É nesse período, em que o teatro romântico reinava nos palcos, que se encontrou uma outra forma de encenar e produzir teatro, sendo o teatro realista a nova porta de introdução dos costumes burgueses na ficção das letras e palcos fluminenses. Inflamando as rivalidades e exalando novas formas, o teatro se transformou trazendo o cotidiano burguês e a formação elitizada do público para rir e chorar de si mesmo. Na concepção do Círculo de Bakhtin, qualquer enunciado se compõe de um conjunto de elementos que fundem a noção de tempo. Os enunciados são escolhas e essas escolhas são responsabilidades de um organismo vivo que faz parte da sociedade. Medviédev (2012 [1928]) analisou o método de estudos literários, principalmente seu viés sociológico, destacando que o meio literário “é somente um elemento dependente e, por isso, realmente

inseparável do meio ideológico geral de cada época e de dada totalidade social” (p. 72). Para ele, a literatura ocupa uma parte importante na cadeia ideológica orientada nele e determinada por sua influência direta. Medviédev destaca que o meio ideológico está relacionado ao meio socioeconômico e por isso a literatura é parte dessa rede que compõem as criações. Portanto, quando temos contato com uma obra literária, “recebemos, desse modo, um sistema complexo de inter-relações e de interações. Cada elemento desse sistema é determinado por algumas peculiaridades, que são mutuamente permeáveis” (Medviédev, 2012 [1928], p. 72).

A obra de Vasques tomou forma e fama com sua passagem nos palcos do Teatro Ginásio Dramático, contratado em 1860 pela Companhia que tinha como estética o teatro realista. Foi nesse ambiente que encenou a maioria de suas cenas cômicas. A Companhia liderada pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos estabeleceu uma certa rivalidade, criada pelas circunstâncias da disputa por público, com a companhia de João Caetano. Vítima de uma grave doença, Joaquim Heleodoro faleceu, o que ocasionou na extinção do Ginásio. Furtado Coelho, antes no Teatro de Variedades, transferiu-se para o Ginásio fundando a Sociedade Dramática Nacional, com o objetivo de incentivar a dramaturgia realista e de variedades, que despontavam no cenário nacional. Esse embate fez estimular as produções teatrais e alavancar a busca por novidades no cenário dramático. De certa forma, a constituição do olhar para a cultura brasileira estava agora voltada para uma nova tendência em utilizar o palco para educar a plateia aos bons costumes. Foi nesse período que as peças francesas fizeram sucesso entre as plateias, “quando as peças realistas francesas começaram a ser representadas no rio de janeiro, na época o centro da nossa vida cultural, um forte entusiasmo tomou conta de uma boa parcela do público e dos intelectuais” (Faria, 2012, p. 159). Mais do que apenas representações das peças, o fato de a dramaturgia parisiense ser executada em palcos brasileiros já era um indício de boa civilização aos olhos da burguesia, e na mesma proporção as peças traziam as novidades de temas, como o trabalho, casamento e família.

Os temas históricos do romantismo teatral disputavam espaço com a vida social contemporânea vista sob a ótica burguesa e a representação de um palco extremamente realista. A nova forma trouxe uma função moralizadora ao teatro (Faria, 2012), destacando as peças de Alexandre Dumas filho (1824-1895) com a celebrada *A Dama das*

*camélias*⁵² de 1848 e *As mulheres de mármore* de Théodore Barrière (1821-1877) e Lambert Thiboust (1827-1867) publicada em 1853. Estas tornaram-se modelos para a dramaturgia que viria em seguida e teria o Teatro Ginásio como palco para o novo ideal de teatro. Nesse ponto as produções seguiram um modelo francês, como foco em um realismo objetivado ao ensinamento da moral e dos bons costumes ideais para o convívio da sociedade burguesa. Para tanto, os enredos demonstravam heróis comportados, com traços familiares em oposição a tipos condenados pela moralidade como a prostitutas, agiotas, entre outros. O que foi considerado comédia não tinha como alvo o riso, mas demonstrar levemente os costumes e idealização da vida familiar contra tudo o que pudesse ameaçar a harmonia desejada. É importante ressaltar que em alguns casos havia um personagem responsável por conduzir a plateia na percepção dos atos dos personagens de forma moralizante, conhecido como *raisonneur*⁵³.

Foi nesse período que Vasques, com 20 anos de idade, pode alavancar seu repertório tendo contato com produções e manifestações diferentes que fizeram uma grande revolução no teatro brasileiro. Autores consagrados pela crítica iniciaram nos palcos com estreias no Ginásio Dramático e colocaram suas dramaturgias entre as mais importantes do teatro realista. José de Alencar (1829-1877) havia estreado em 1857 sua segunda peça, *O Rio de Janeiro (verso e reverso)*, mas em 1858 levou aos palcos *Asas de um anjo*, a peça reabriu as apresentações da Cia. do Teatro Ginásio⁵⁴ que havia retornado de uma turnê na Bahia, com três apresentações de muito sucesso, foi interrompida pela polícia por atentar contra a moral. De fato, a peça fazia uma inversão na construção dramaturgical moral realista, pois a personagem em evidência, Carolina, no enredo abandona o casamento para viver na prostituição e no luxo por ela proporcionado, no final se redime retornando para a sociedade. Daí em diante, muitos autores passaram pelo

⁵² A *Dama da Camélias* é um romance do século XIX que primeiramente foi publicado em 1848, sendo adaptado para o teatro pelo próprio autor em 1852. Conta a história de amor da plebeia Margarida Gautier e o jovem burguês francês Armand Duval. Tendo como pano de fundo a revolução francesa de 1848, Margarida é uma cobiçada cortesã e Durval um estudante de direito, de família aristocrática. Ambos se apaixonam, mas este amor revela os preconceitos sociais da aristocracia parisiense.

⁵³ João Roberto Faria (2012) comenta que a introdução desse personagem no Brasil começou desde as primeiras peças encenadas no Ginásio Dramático, em *Mulheres de Mármore* ele ficou a cargo no personagem Desgenais que “acompanha a trajetória do jovem escultor Rafael Didier, que se apaixona pela terrível cortesã. Marco, que o leva a degradação e à morte. Desgenais faz intervenção o tempo todo, para ressaltar o caráter demoníaco de Marco e o perigo que mulheres como ela representam para os jovens de boas famílias. Suas lições moralizadoras e sua função na peça são tão marcantes que DESGENAIS tornou-se logo sinônimo de *raisonneur* para os críticos teatrais brasileiros da época” (Faria, 2012, p. 162).

⁵⁴ Sobre a história do Teatro Ginásio, ver: Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites no ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

Ginásio, deixando as marcas do que foi considerado o teatro nacional, pela exclusividade em autores brasileiros acolhidos pela Sociedade Dramática Nacional, entre eles Aquiles Varejão (1834-1900), Quintino Bocaiúva (1836-1912), Joaquim Macedo (1820-1882) e outros.

O ano de 1859 foi regado de transformações no cenário teatral, o que atingiria a forma de se ver e comunicar com o público. Muitos autores, entre eles Vasques, entraram no processo de constante busca pelo diálogo com as plateias. Foi em meio ao sucesso de crítica das peças do Teatro Ginásio que foi inaugurado o Alcazar Lyrique, com uma proposta cênica diferente e que apontava novos rumos para o teatro nacional. O Alcazar foi considerado o “templo da opereta no Rio de Janeiro, que trouxe as mais belas e sedutoras atrizes francesas para a boemia noturna” (Veneziano, 1991, p. 27). Cativando o público masculino com sua estética café-cantante, o espaço era ambientado com mesas, comida, bebida, no estilo cabaré, com as belas moças em cena, danças, música, duetos e os estilos teatrais que despontaram na América e na Europa: os *vaudevilles* e cenas cômicas. Seguro Roberto Faria (2012), o repertório era apresentado na língua original, em francês, atrizes francesas eram contratadas exclusivamente para viverem as personagens em temporadas das peças. O sucesso dessa nova dramaturgia fez surgir um novo gosto nas plateias causado pelo teatro ligeiro e seus estilos. Este tipo de teatro que despontava nos palcos se caracteriza por um conjunto diversificado de dramaturgia nos palcos, entre esquetes, números de dança, comédias, músicas, paródias, todas essas formas poderiam estar juntas em única apresentação. A própria nomenclatura fora intitulada por críticos de teatro brasileiro, entre eles Machado de Assis (1839-1908), contemporâneo de Vasques. O termo designou um teatro de passagem rápida e sem qualidade dramática.

Foi no mesmo ano, 1859, que estreou nos palcos do Teatro Ginásio a primeira revista brasileira de Figueiredo Novaes intitulada *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, com o enredo tendo como base a recapitulação dos principais acontecimentos do ano de 1858, executada em dois atos e quatro quadros. Conforme relata Veneziano:

Lá estão, entre outros, um compère – o roceiro Senhor José Piedade – a fazer ligações; as alegorias à imprensa – o Mercantil, o Diário, a Marmota, O Jornal do Comércio; o quadro dos teatros com o Teatro São Pedro, O Ginásio, O Teatro São Januário, o Teatro Lírico e As Asas de um Anjo, o texto realista de Alencar que estreara naquele 1858 e fora proibido pela censura após as primeiras representações, por imoralidade. Lá estão também, fisicamente

representadas, a polícia e a censura. Personagens-tipos atravessam a narrativa, como um astrônomo, o tenente Baiacu, um tocador de realejo, um mágico, um dentista leiloeiro. E como era de praxe numa revista de ano, apareciam também, como personagens, o ano de 1858 e o ano de 1859 (Veneziano, 1997, p. 26)

As plateias acostumadas com a dramaturgia realista não se empolgaram com a crítica política da revista, que encerrou sua temporada na terceira apresentação. De certa forma, a trajetória destes fatos, do qual Vasques fez parte, influenciou nas escolhas que seguiram sua dramaturgia, principalmente no que se refere ao diálogo com o cotidiano e sua relação com a música. A apreensão de mundo⁵⁵ vista sob a ótica de Vasques se refere a sua consciência enquanto indivíduo em sociedade e sua plenitude diante de si-mesmo e do cotidiano oitocentista no qual está inserido. Esta perspectiva, coloca nosso autor consciente de suas manifestações por meio da experiência valorativa. Experiência que construiu uma interpretação sócio-histórica que foi capaz de apreender objetivamente um panorama metafísico, religioso, artístico e sociocultural. A atenção de Vasques ao território o colocou entre os seletos grupos de indivíduos que conseguiram transitar entre os pobres livres, burgueses e negros escravizados, mas sua obra intencionada ao prazer das elites evidenciaram o cotidiano de forma seleta. No palco as insaciáveis plateias buscavam se ver, mas se divertiram com a mistura miscigenada que o teatro de variedades propôs. Assim como veremos a seguir, sua terceira cena cômica nos dá a perspectiva de sua “visão de mundo”⁵⁶ (Heidegger, 1919), categoria importante para entender as referências em cena. Os sentimentos em sua obra são revelados nas personagens que alegóricos e irônicos discursam o cotidiano, ressaltados em valores éticos por meio da estética teatral.

Vista dessa forma, analisamos a obra de Vasques a partir de sua posição de ator/autor que, sendo o produtor de seu texto também o encena, completando um ciclo

⁵⁵ Para o alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911), a interpretação das experiências do ser em ação (W. Dilthey, 1992 [1911], 120), a ideia de uma cosmovisão só seria eficaz sem uma limitação de campo de acesso pois ela não é singular e sim plural.

⁵⁶ O termo é uma modificação e apropriação da ideia de Cosmovisão, utilizado por Martin Heidegger (1889-1976) como “visão de mundo”, termo que demarca a expansão do indivíduo com as explicações e interpretações que este faz de si e do meio social para entender os sentidos de sua existência e das atividades culturais. Em *A ideia da filosofia e o problema da visão de mundo* (1919), o autor expõe suas concepções e estabelece um interessante histórico de mudanças a que está posta a filosofia, principalmente sob influência de Kant e a renovação de seu pensamento. Desvanece-se por completo a esperança de voltar a uma metafísica entendida em seu sentido antigo do termo: não é possível falar de um conhecimento de realidades, forças e causas suprassensíveis que transcendem a experiência. A filosofia permanece no âmbito da consciência na medida em que se mantém fiel a esta epistemologia crítica. Os três tipos fundamentais de atividade (da consciência) pensar, querer e sentir, correspondem aos valores lógicos, éticos e estéticos, também aqui na filosofia culmina uma concepção de mundo crítica e científica.

que rompe determinadas fronteiras entre dramaturgos, atores, produtores, plateias, entre outras especificidades. Ao pensar um texto, escrevê-lo e colocá-lo em cena nosso autor expande um processo sociocultural que singulariza sua ação como indivíduo social, único e vivente, que se reflete por meio do psíquico completado no ato dramático e performático, “o mundo real se reflete somente por meio do pensamento, mas ele, por seu turno, não pensa no seu existir, isto é, cada um de nós, com todos os seus pensamentos e seus conteúdos somos nele, e é nele que vivemos e morreremos” (Bakhtin, 2010 [1986], p. 54). O pensamento deixa de ser abstrato e concretiza no ato, o que Bakhtin denomina de ato responsável, a responsabilidade está ligada na relação entre real e ideal, entre o pluralismo e a singularidade do ato, por isso todo ato é novo e irrepetível, ele materializa o pensamento individual perante os outros, e assim fazendo, o ato torna-se responsabilidade, pois o indivíduo assume com sua verdade diante do outro. Neste caso, o ato é parte da constituição do comportamento humano na vida.

Bakhtin salienta que o ato responsável se estabelece na tensão entre tempo e espaço, sendo assim “ao ato real da cognição – não do interior de seu produto teórico-abstrato (isto é, desde o interior de um juízo universalmente válido) mas como ato responsável – incorpora cada significado extra-temporal no existir-evento singular” (Bakhtin, 2010 [1986], p. 55). O tempo não pode ser tocado com nossos dedos, somente sustentado pelo pensamento participativo dentro do existir-evento, tornando-o único, sendo assim “a verdade eterna e nossa temporalidade imperfeita possui um sentido não teórico; tal asserção inclui em si certo sabor axiológico e assume um caráter emotivo-volitivo” (Bakhtin, 2010 [1986], p. 55-56). Nesse universo, o indivíduo como ser singular contrapõem a noção de outro por meio da consciência, do pensamento, e esta relação com o outro e seu ser real indica o ato responsável, o ato como pensar no processo de ação humana transitória, valorativa e que abre eventicidade emotivo-volitiva. A forma composicional nasce de um pensamento que tem o ser humano como centro de valor, porque há um homem que fala, que se interroga e que procura estabelecer relações interativas, formulando perguntas e respostas diante dos acontecimentos da vida⁵⁷.

⁵⁷ Bakhtin apresenta o conceito de arquitetura que podemos estabelecer em uma construção metodológica que se torna uma alternativa para pensar o mundo dos sentidos, da diversidade, da cultura, sem precisar eliminar as análises formais, mas entendendo o movimento das relações dialógicas. A proposta teórico-metodológica é recuperar os momentos centrais do eu-para-mim, do outro-para-mim e do eu-para-o-outro, princípio que concretiza essa contraposição entre “eu” e o “outro”, ver: Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. Para uma filosofia do Ato Responsável. [Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Aberto Faraco]. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. 160 p.

A terceira cena cômica de Vasques foi encenada em 1860. Depois de *O senhor José Maria assombrado pelo mágico* (1858) e *O beerrão* (1858), foi a vez de *O senhor Joaquim da Costa Brasil* (1860) assumir os blocos de propagandas nos anúncios dos periódicos. Vasques mantém a característica de criar, produzir e encenar suas cenas cômicas. A cena foi encenada com estreia no palco do Teatro de Variedades (Rio de Janeiro) e por si já concretiza outra característica importante na estilística Vasqueana, nela se introduz o personagem que discursa sobre acontecimentos do cotidiano de forma irônica e satírica. Evidentemente a maioria dos personagens criados por ele era do gênero masculino e apontavam para serem “senhores”, como: senhor José Maria, Senhor Joaquim, Senhor Graça, Senhor Domingos; ou em alguns casos o personagem era identificado como o “ator”. Sendo criados para, primeiramente, serem representados pelo próprio autor. Os personagens masculinos formam uma estratégia de representação cognitiva para atingir o público masculino maioria pagante na sociedade machista do Rio Oitocentista.

Figura 7: Anúncio 1860 – A honra de um marinheiro



Fonte: Diário do Rio de Janeiro – 26 de junho de 1860 (Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional).

Figura 8: Anúncio 1860 – O Sr. Joaquim da Costa Brasil

THEATRO DAS VARIEDADES.
 EMPREZARIO E ENVIADOR
LUIZ CANDIDO FURTADO COELHO.
HOJE
Terça-feira 26 do corrente.
 BENEFICIO DA ACTRIZ
EUGENIA CAMARA
 1ª representação do magnifico e apparatuso
 drama em 3 actos, de costumes maritimos,
A HONRA
 DE
UM MARINHEIRO
 original portuguez do autor do *Poder do Ouro*,
 e elogiado pelo Conservatorio Dramatico Bra-
 sileiro.
 A scena do 2º acto, que representa a corveta
 de guerra *Luiz de Camões*, é nova e executada
 pelo Sr. João Caetano Ribeiro.
 Em seguida terá lugar a 1ª representação da
 muito espiritoosa scena comica
O SR. JOAQUIM DA COSTA BRASIL
 original do Sr. Vasquez, e por elle executada;
 musica de Furtado Coelho.
 No intervallo do drama para a scena comica
 os professores da orchestra executarao a polka-
 mazurka
EUGENIA
 composta por Furtado Coelho, expressamente
 para esta noite.
 Finalisarã o espectáculo com a muito jocosa
 comedia em 1 acto

MARICOTA
 DE
OS EFEITOS DA EDUCACÃO
 Neste espectáculo não ha gerax.
 Os Srs. assignantes têm direito ás suas ca-
 deiras.
 Pede-se a maior indulgencia para os inter-
 vallos um pouco longos do drama, attendendo
 á complicação do machinismo necessario para
 montar e desmontar a scena do 2º acto.
 Alguns bilhetes de camarotes da 3ª ordem e
 de cadeiras acham-se á venda no coqueiro do
 theatro.

Fonte: Diário do Rio de Janeiro – 26 de junho de 1860 (Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional).

Empenhada no dia de benefício para a atriz Eugenia Camara, a cena foi incluída nos programas das noites com certa mobilidade, pois em alguns momentos era apresentada logo após o drama principal, que em sua estreia foi *A honra de um*

marinheiro, e outros momentos no encerramento da noite. Como se vê, o programa trazia uma variedade espetacular que muito se assemelha aos espetáculos das barracas de feiras, que incluíam um drama, uma orquestra e uma cena cômica.

Figura 9: Anúncio 1860 – Periódico Diário do Rio de Janeiro

<p>ESPECTACULOS.</p> <p>THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA. Domingo 1º de Julho de 1860. Representar-se-ha o muito aplaudido drama-sacro, intitulado</p> <p>GABRIEL E LUSBEL ou OS MILAGRES DE SANTO ANTONIO. Seguir-se-ha o lindo bailete</p> <p>ADELINA ou O MOLEIRO DE NAPOLES. Terminará o espectáculo com a comedia</p> <p>MINHA SOGRA. Os bilhetes vendem-se no escriptorio do theatro. Principiará ás horas do costume.</p> <p>THEATRO GYMNASIO DRAMATICO. HOJE Domingo 1º de Julho de 1860. RECITA LIVRE DE ASSIGNATURA. 6ª representação do magnifico drama em 3 actos, original portuguez, escripto expressamente para a companhia deste theatro, pelo distincto autor do drama Luiz, o Sr. Ernesto Cabrio, cunhado de musica, intitulado</p> <p>OS HOMENS DO CAMPO A scena passa-se em Portugal, nos subur-</p>	<p>bios de Valença, na provincia do Minho: o 1º acto em 1817, o 2º em 1837 e o 3º em 1859. O autor deste excellente drama tirou todo o partido possivel dos costumes dos camponezes portuguezes, e adornou-o de scenas de grande moralidade, espirito, e traço populares, de taes como esfolhados, espaldados e beinqueados da noite de S. João, e de orações e cantigas campestres. A empresa ainda desta vez empenhou todos os seus esforços para que o drama suba á scena com esmero. As scenas são novas, sendo a do ultimo acto um panorama do Rio Minho, vendo-se parte da praça de Valença, e parte da cidade de Tuy. São pintadas pelo habil scenographo o Sr. Fortuna. Terminará o espectáculo com a espirituosa comedia em 1 acto, denominada</p> <p>NÃO SOU CIUMENTO. Actores: as Sras. Vellotti e Julia, e os Srs. Militão, Paiva, Heller e Freitas. Os bilhetes vendem-se no escriptorio do theatro. Principiará ás 7 3/4 horas.</p> <p>THEATRO DAS VARIIDADES. EMPRESARIO E ENSALADOR LUIZ CANDIDO FURTADO COELHO. HOJE Domingo 1º de Julho de 1860. Espectaculo á tarde, ás 4 1/2 horas. 5ª representação do muito aplaudido drama em 3 actos, de costumes mariuimos.</p> <p>A HONRA DE UM MARINHEIRO A scena do 2º acto representa a corveta de guerra portugueza Luiz de Camões navegando no alto mar, em noite de luar.</p>	<p>Em seguida os professores da orchestra exto-utarão a polka-mazurka</p> <p>EUGENIA composta por Furtado Coelho. Finalisarão o espectáculo com a muito espirituosa e applaudida scena comica</p> <p>O SR. JOAQUIM DA COSTA BRASIL original do Sr. Vasques, e por elle executada. Está em ensaios o drama em 7 quadros</p> <p>OMPHALIA original brasileiro do Sr. Quintino Bocayuva.</p> <p>THEATRO MECANICO HISTORICO FANTASTICO (NO SALÃO DO THEATRO LYRICO FLUMINENSE.) HOJE Domingo 1º de Julho de 1860. Novo, grande e variado espectáculo dividido em duas partes e quatro quadros. Primeira parte. A campanha das tropas anglo-francezas na Criméa. 1º quadro. — Desembarque das tropas anglo-francezas em Constantinopla, e varios episodios da vida turca. 2º dito. — Bombardamento e presa da torre de Malakoff. 3º dito. — Benção das tropas francezas nos boulevards de Paris de volta da Criméa. Segunda parte. Nova e escolhida collecção de vistas polyramicas entre as quaes A grande erupção do Vesuvio perto de Napoles.</p>	<p>A cascata de lang-champ n° bosque de Boulogne em Paris. Bombardamento de uma fortaleza na India. Efeito de luar sobre o Tejo e torre de Belem. A caça de leões por M. Gerard. O castello de Rymilli Hissar perto de Constantinopla. A aguia cocando a serpente. (A pedido.) E mais 26 vistas todas animadas. N. B. Na 1ª classe haverá uma divisão para as familias: os meninos até 10 annos terão entrada na 1ª classe a 15. Os bilhetes de entrada vendem-se no escriptorio do theatro aos preços seguintes: 1ª classe 25 e 2ª 15. Principiará ás 7 3/4 horas da noite.</p>  <p>CIRCO OLYMPICO EQUESTRE E GYMNASTICO RUA DA GUARDA-VELHA. DIRECTOR E PROPRIETARIO BARTHOLOMEU CORREIA DA SILVA. GRANDE E VARIADO ESPECTACULO HOJE Domingo 1º de Julho de 1860. As 4 1/2 horas da tarde. Trabalha o homem sem braços, em novos trabalhos. A banda de musica dos Allemães tocará lindas peças de musica escolhidas: o programma acha-se por extenso no <i>Correo Mercantil</i>.</p> <p>Typographia do — DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. RUA DO ROSARIO, N. 54.</p>
--	--	---	--

Fonte: Diário de Rio de Janeiro – Domingo 1 de julho de 1860 (arquivo hemeroteca digital – Biblioteca Nacional)

O anúncio nos apresenta três outros apontamentos importantes que compõem a cosmovisão nos estudos vasqueanos. O primeiro deles é a presença do Conservatório Dramático Brasileiro⁵⁸, que em 1843 foi delegado como instituição extensiva do governo

⁵⁸ A princípio o conservatório surgiu em 1843 como uma associação de literatos da dramaturgia brasileira para juntos estudarem os caminhos da dramaturgia, segundo Souza: “o Conservatório Dramático Brasileiro tomou como modelo o *Conservatoire*, de Paris, e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa. Pretendia-se, tal como estas duas instituições, fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores, criar um jornal no qual fossem divulgados os trabalhos da associação, estabelecer a crítica literária e da parte linguística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos por meio de uma análise em que seriam apontados os métodos para emenda-los [...]” (2002, p. 145). Com projeto de natureza literária, logo ganhou cunho político, e “o fato de ter cunho oficial e contar, entre seus membros, com figuras de representatividade social e política dava à instituição um certo peso simbólico e honorífico. E, por estarmos nos movendo no interior de um grupo restrito, no qual determinados indivíduos constroem relações políticas organizacionais e simbólicas por meio de suas trajetórias de vida torna-se necessário recompor, ainda que correndo o risco da incompletude, as teias de relações que os unem. (2002, p. 145-146). Para aprofundar sobre o assunto veja: Souza, Silvia Cristina Martins de. As noites no ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002. Ver também: Silva, Luciane Nunes da. Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX. Tese, Niterói, UFF, 2006.

imperial para atuar como instrumento de política de “controle dos divertimentos públicos considerados convenientes aos habitantes da cidade” (Souza, 2002). Portanto, é necessário salientar que a criação de uma peça teatral deveria também dialogar com o Conservatório Dramático, visto que este se firmou em um papel de censura dos textos apresentados. Esse processo é claramente a demonstração da forma como o teatro ganhava mais espaço na cultura fluminense e brasileira, devido ao avanço de mais teatros e à diversidade das peças, situação que alertou o governo imperial e, claro, os homens de letras, para uma possível falta de controle do que era executado nos espaços teatrais. Sob o movimento de um teatro que tinha como objetivo uma educação das plateias pelos bons costumes burgueses, e a estética realista como padrão, o Conservatório criou um conjunto de determinações e padronização da *boa peça*, como fora chamada as peças bem escritas. Junto com esse esforço para impulsionar a criação de uma dramaturgia nacional, o Conservatório começou a exercer as funções de censura prévia das peças, o que ocorreu após haver sido baixado o regulamento de 10 de novembro de 1843⁵⁹. A censura já era uma realidade em terras brasileiras desde 1808, mas ficava a cargo da Intendência Geral da Polícia fiscalizar os teatros e o que era encenado neles.

As leis do império determinavam que não deveriam aparecer em cena “assuntos nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com sua presença o espetáculo”⁶⁰. Fizeram parte da associação nomes importantes do cenário teatral: Machado de Assis, José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Gonçalves Dias, Martins Pena e Joaquim Manoel Macedo. Assim, “a polícia cabia dar o visto às peças censuradas pelo Conservatório bem como garantir que os cortes e modificações indicados pelos censores fossem respeitados durante as encenações” (Souza, 2017, p. 41).

A relação com a censura e a crítica seria complexa em se tratando das comédias que despontavam nos palcos. Vítima destas normatizações, Vasques era duramente criticado por sua dramaturgia, por vezes considerada puro divertimento sem conteúdo e técnica de escrita. Os críticos foram implacáveis e os periódicos tornam-se espaços de diálogos entre críticos e autores. Demasiadamente o termo “carpinteiros teatrais” foi empregado aos autores que eram atores e reconhecidos nos palcos, mas que se tornaram

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Coleção Leis do Império 1843.

dramaturgos. Por vezes, encenando seus próprios textos, estes atores/autores fizeram sucesso entre as plateias que endossavam seu interesse indo aos teatros.

Exemplo destes sucessos que despontavam nos palcos foi a cena cômica *O Sr. Joaquim da Costa Brasil* que levou aos tabladados do Teatro de Variedades a personificação do Brasil na pessoa de Sr. Brasil, que se apresenta no tablado vestido de luxo e riqueza. Entrando apressado pelo fundo do palco, o Sr. Brasil enuncia sua frase política e irônica: “Finalmente! ... por hoje estou livre de alguma nova especulação...” (Vasques, 1960, p. 3). Quebrando a quarta parede, o personagem dialoga diretamente com a plateia, e apesar de supor a resposta aos indagamentos, abre margem para improvisar:

oh! Já tenho gente em casa!.. Boas noites, meus senhores ... muito boas noites!.. não me respondem?.. máo!.. temos o caldo entornado. Si VV. SS. Estão á espera que eu os convide para ceiar, passo a prevenir-lhes que estão completamente enganados, porque eu além de já ter ceiado, não me acho com a disposição de gastar hoje mais dinheiro. Que dizem a isto, heim? (Vasques, 1960, p. 4)

O texto dito em monólogo pelo personagem Sr. Brasil faz referências a países, periódicos e aos teatros da época. Personificados em sua fala, os países são de importante constituição de relacionamento com o Brasil: Inglaterra, França e Portugal. A Inglaterra é uma velha inglesa, descrita como uma mulher, atrevida, velha, feia e egoísta e com mania de casar. A França é Mr. Luiz, homem, desesperado, alfaiate, sapateiro, pintor, maquinista, fogueteiro, bombeiro e lampista, dedicado ao ramo da indústria. Portugal é o pai do Sr. Brasil, revelado no fim da cena. O Sr. Brasil, entre uma reclamação e outra, desabafa com a plateia suas angústias e insatisfações: “[...] quem padece sou eu, porque me levam dinheiro aos montões... pilham-me criança e sem experiência e mangam comigo” (Vasques, 1960, p. 6). Somando ao seu discurso, volta-se para o que ele chama de “esquisitices” de sua terra, perpassando pelos teatros e em seguida para as mudanças que vinham ocorrendo nas montagens teatrais. Entre uma reclamação e outra, o Sr. Brasil canta uma quadrinha que tem a função de concluir o quadro anterior:

Vem por ahi um francez
Com algumas invenções,
E me leva d’algibeira,
Boa somma de tostões.

Vem por ahi a inglesa,

Essa peste, essa inimiga;
Dizem-me: vem cá, Brazil,
Eu `stá muita tua amiga.

(Vasques, 1960, p. 6)

Essa cena de Vasques nos apresenta uma estrutura dramaturgica que por ele será seguida no decorrer de suas produções. De fato, notamos que suas impressões e formação estarão em todas as cenas, sendo difícil desvincular sua posição social de seus personagens, por traz de cada enunciado emitido, há a posição de nosso autor em demonstrar cada elemento que seja representativo dos fatos e cotidiano para reconhecimento da plateia. Entre esses recursos, Vasques impõem o Sr. Brasil em plena relação de intimidade com a plateia, eliminando a ilusão do tablado. Os personagens em seus discursos tornam-se pessoas que possuem a extrema característica de atitudes e defeitos humanos que geram situações socioculturais, como o dinheiro, a política, relações amorosas, casamento, entre outras. Nesse intuito, temos sua posição crítica na relação socioeconômica brasileira e seu relacionamento internacional pós-independência. Convém destacar, ainda, que Vasques era atuante socialmente, e por transitar entre a burguesia letrada, conhecia bem seu caráter expansivo e suas aspirações. Em tempos de uma sociedade que buscava se afirmar perante as grandes nações, a ironia do autor era certa em expor a insatisfação na ligação com os ingleses e franceses, apesar de serem espelhos culturais para os modos comportamentais dos bons costumes.

A construção dramaturgica da cena acrescenta na trajetória de Vasques uma característica que será utilizada nas montagens das revistas que viriam anos depois, embora já houvesse ocorrido o fracasso de público da primeira revista pela rejeição do uso de assuntos políticos, como já vimos anteriormente. Com bom humor, Vasques repassa acontecimentos importantes de forma leve e divertida. É como se cada cena trouxesse ao tablado uma compilação de acontecimentos cotidianos. Sílvia Souza (2017) analisou muitas das cenas de Vasques em sua obra *Scenas Cômicas de Francisco Correa Vasques*. Na obra são apresentadas dez cenas em que a autora nos oferece a explicação de algumas expressões utilizadas nos textos e que se referem ao campo histórico cultural e social do Rio de Janeiro⁶¹.

⁶¹ Para as *Scenas Cômicas*, ver: Souza, Silvia Cristina Martins de. *Scenas Cômicas de Francisco Correa Vasques*. Curitiba: Prismas, 2017.

Entre essas expressões que aparecem no texto está uma que se tornou popular a partir de 1851, e que aparece na cena logo no começo representando as mudanças que vinham ocorrendo na estrutura dos teatros (Vasques, 1960, p. 3):

às vezes lastimo-me por ser rico; desejava ser pobre, tão pobre como Jó... vamos acender a minha vela (*com o castiçal na mão*). Muita gente se há de admirar de eu usar de sebo, mas que querem? Eu passava de sebo para o gás se ele nos desse a luz que nos prometeram, porém, infelizmente, o gás está dando uma luz muito pior; e como bem diz o outro: o gás virou lamparina. (*depois da vela acesa, reparando na plateia*)

O Sr. Brasil, que ainda não nota a plateia, neste trecho abre a cena declarando em cunho político e consciente as riquezas do país Brasil e suas condições territoriais que eram assunto debatido entre as rodas de conversas e folhetins. O rico Sr. Brasil traz a mudança no processo de iluminação da cidade que chegou ao Brasil, em primeira ponta em São Paulo com o uso dos lampiões a gás, mais de 40 anos depois de já se espalhar pela Europa. Substituindo as lamparinas trazidas pelos portugueses, o recipiente com pavio e óleo de baleia passou a brilhar pelos lampiões a gás. No Rio de Janeiro, o Barão Visconde de Mauá (1813-1889) em 1851 provocou as mudanças que envolviam a expansão da industrialização com estradas de ferros, exploração dos afluentes e a iluminação a gás, que aos poucos foi substituindo o sebo das lamparinas e velas, ganhando as ruas da cidade. Sendo mais prática em sua manutenção, os recipientes de vidro que circulavam gás foram postos em vários espaços das cidades, dando aos lugares centrais uma nova atmosfera, apreciada por uns e odiada por outros. O periódico *Courrier Du Brésil: Politique, Litterature, Revue des Theatres, Sciences et Arts, Industrie, Commerce* (RJ), nos dá a seguinte informação:

O governo brasileiro através do decreto n. 2.920, de 7 de maio de 1862, aprovou o contrato proposto pelo Sr. Barão de Mauá relativo à iluminação da cidade do Rio de Janeiro. O concessionário compromete-se a fornecer iluminação ao preço de 27 réis a agulheta, durante uma hora; sendo este preço baseado na unidade monetária de \$ 4.000 por oitava de ouro sob título legal. Os indivíduos pagarão o mesmo preço e nas mesmas proporções que o governo. A intensidade da luz de cada bico deve corresponder à de nove velas queimando 60 grãos de cera por hora, sob pena de multa de 320 réis por bico. Já não teremos pois oportunidade de dizer: - o gaz virou lamparina!⁶² (Tradução nossa)

⁶² No original: Le gouvernement brésilien par le décret n. 2920 du 7 Mai 1862, a approuvé le contrat proposé par Mr. Le baron de Mauá relatif à l'illumination de la ville de rio de janeiro. Le concessionnaire s'engage

Sem dúvida, o preço exorbitante só poderia ser mantido pelas elites brasileiras e assim a mudança na tecnologia da luz trouxe também um novo tipo de segregação, pois os pobres continuavam usando as lamparinas como meio de iluminação principal nas residências. Portanto, “o gás virou lamparina” tornou-se uma expressão para apontar uma crítica à mudança, que direcionava para o acesso ao serviço de qualidade, a demora para o serviço se popularizar nas cidades, ou mesmo pela luz fraca que gerava. Como vimos, o Sr. Brasil entra com os castiçais com velas e reclama da luz emitida pelos recipientes, dando a entender que as velas emitiam uma luz melhor, e ainda melhor que as lamparinas, assim o gás virou lamparina. Em outra vertente, o termo se referia à popularização do acesso e mal serviço prestado pelas concessionárias, constantemente alvo de reclamações⁶³.

Como demonstro, a construção do discurso na cena cômica não é simples. Se analisarmos os elementos presentes em sua elaboração, veremos mais adiante que estes recursos foram mesclados a proposituras cômicas que eram populares na época, “o gás virou lamparina” aponta essa expressão jocosa e risível, que se estende ao corpo exagerado de luxo e beleza do Sr. Brasil. A relação de Vasques com a crítica não foi silenciosa no decorrer de sua trajetória, já em 1861, depois de levar aos palcos cinco cenas cômicas, fez um instigante e irônico desabafo no encarte de sua publicação da cena cômica, *As pitadas do Velho Cosme de 1861*, que recebeu muitas críticas em sua temporada de encenações. Neste período a Companhia do Ginásio tornou-se alvo dos críticos que questionavam ao fato da Companhia se afastar do repertório realista. Os

à éclairer au prix de 27 réis par bec, durant une heure; ce prix étant basé par l'unité monétaire de 4\$000 par octave d'or au titre legal. Les particuliers paieront le même prix et dans les mêmes proportions que le gouvernement. L'intensité de la lumière de chaque bec doit correspondre à celle de neuf bougies brûlant 60 grains de cire par heure, sous peine d'une amende de 320 réis par bec. On n'aura donc plus l'occasion de dire: - o gaz virou lamparina!

⁶³ Folhetins reclamavam constantemente do uso do gás na iluminação, tanto que a expressão “o gaz virou lamparina” aparece em várias cidades diferentes: como São Paulo, Recife e Fortaleza. Exemplo disso é o folhetim *O trapeiro* (RJ) de 1862 que, ao comentar sobre a inauguração de uma estátua equestre, no diz: “os quatro lampeões que iluminavam o centro da Praça da Constipação antes da estatua, forão substituídos por vinte, representando as províncias do Imperio, porém 8 dias, conservarão-se sem luz e até o sem bicos, verdadeiro epigrama, sobre tudo a província do Rio de Janeiro donde partiu (segundo dizem) todo o entusiasmo e luzes, para um tal colosso. A final foi peor o sebo que a mecha: porque só depois dos 8 dias de muita critica, dêrão luz somente a 4 Províncias, ficando ainda o Rio de Janeiro nas trevas”. Em 1868, a expressão ainda era presente, conforme nos mostra o folhetim do *Conservador de Recife*: “dizem que estamos no século da luzes porém não parece. O recife está mergulhado em um escuridão capaz de matar de saudades aos velhos apreciadores da torcida e do azeite d'esses bons tempos que já lá vão. O gaz virou lamparina! Peior ainda que isso, o gaz virou ginja, está actualmente, de uma economia sórdida e altamente comprometedora dos narizes e da segurança individual do respeitavel publico [...]”.

críticos justificam suas teses baseados na ideia de que as peças estavam favorecendo o empobrecimento dos conteúdos direcionados as plateias e engordando o bolso dos empresários. Vasques deixa a seguinte mensagem:

Quando escrevi a scena cômica que hoje faço publicar, não fui levado pelo desejo de ridicularizar pessoa alguma, como por ahi me quer emprestar alguém. Ao publico, só a ao publico, é que devo mais esta inspiração, pois que com tanta benevolencia tem acolhido todas as minhas composições.

O Trovador, opera de merecimento, foi parodiado pelo Sr. Paulo Midosi Junior, no seu espirituoso José do Capote, que não só aqui como em Lisboa, tem sido coberto de applausos. O actor Taborda, parodiando não sei que celebridade, esta lhe atirou com a sua pulseira, vendo que o exímio actor não lhe tinha perdido o mais pequeno movimento. O Dr. Macedo, o faceto autor da Moreninha e Vicentina, o espirituoso autor da Carteira do meu tio e do Luxo e Vaidade, o apaixonado cantor da Nebulosa e muitas outras composições, que no mundo das letras confere um honroso lugar ao distinto poeta brasileiro, parodiou o nosso primeiro actor João Caetano no seu Novo Othelo, que eu represento com grande aceitação do publico. Esse, ou esses que me mordem, nem ao menos têm o bom senso de observar que a parodia só se faz ao mérito, e que a caricatura burlesca não oferece motivo, nem se presta a este gênero de composições. Termino aqui: nesta meia duzia de palavras tenho duas missões a cumprir: a primeira é agradecer ao publico a maneira por que me tem compreendido e animado; e a segunda é dizer a esse ou a esses que me não compreendem, que neste mundo ha uma senhora tão velha como ele, céga desde nascença, chamada ignorância, mãe de um menino que anda pro ahi muito malcriado, chamado atrevimento. (Vasques, 1961)

A relação de Vasques com o público era constante, o autor soube construir a dramaturgia e sua construção cênica de modo a tocar em pontos específicos do cotidiano e que diversamente fazia parte das relações na vida das plateias. E como ele mesmo disse o público o compreendia.

O segundo dado proposto na notícia de divulgação da peça é a indicação de que as apresentações da noite seriam em benefício da atriz Eugenia Camara. Esse dado nos leva para uma atividade comum nos teatros fluminenses que criavam um movimento diferente nas noites. Os benefícios eram proventos dedicados a uma personalidade, como actores, atrizes, empresários, instituições ou até mesmo causas sociais, em que parte da renda arrecadada no evento era revertida ao beneficiado. Podendo variar de objetivo, geralmente informados nos anúncios, os benefícios também eram uma forma de atrair público considerando que as despesas e impostos eram descontados no valor final. Encontramos diversas peças que aconteceram em benefícios⁶⁴ nos periódicos, Vasques

⁶⁴ Segundo Souza, “O espetáculo em beneficio foi uma prática utilizada tanto por artistas quanto por empresários, instituições, associações ou quaisquer pessoas que quiserem arrecadar dinheiro para fins tão

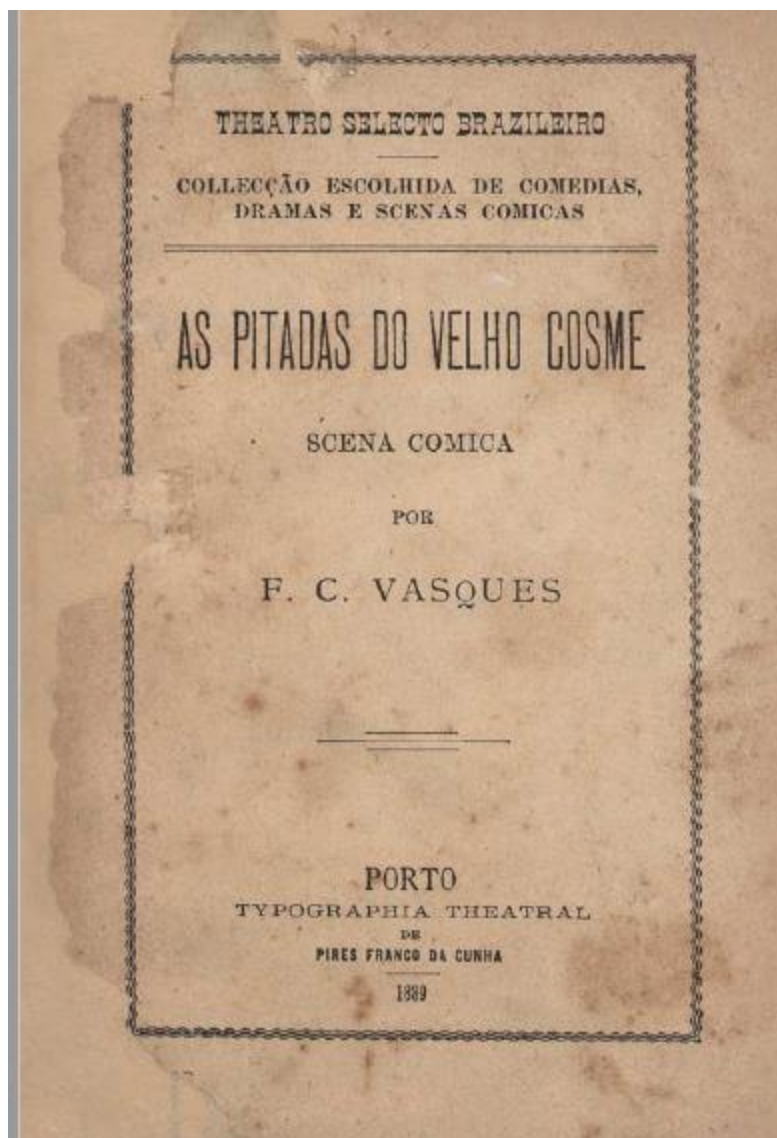
foi um grande protagonista destes eventos, considerando que suas cenas atraíam grande público na programação dos eventos.

E por último, o anúncio nos remete à publicação das peças, uma outra vertente de contato com público desenvolvido por dramaturgos, incluindo Vasques, em pequenos livretos que eram vendidos em suas residências ou em livrarias. A prática foi difundida em meados da década de 1950 e tornou-se hábito entre o público leitor ler a peça que havia sido assistida, ou quando o lançamento coincidia, acompanhar o texto e a cena simultaneamente. Segundo Souza, “as peças eram impressas em brochuras baratas no formato de folheto de cordel, comercializadas em livrarias, por vendedores ambulantes, alfarrabistas ou pelos próprios autores em suas residências por preços que variavam de quatrocentos a mil réis” (2017, p. 22). O mercado que despontara mirava em publicações populares com preços acessíveis, e por ser a brochura um material barato, ela circulou com mais facilidade entre os leitores⁶⁵, publicadas pelas tipografias que se consolidaram no Brasil⁶⁶.

diversos quanto ajudar atores e suas famílias em situação de penúria; ajudar pobres, cegos e escravos que quisessem comprar alforria ou até mesmo, como tivemos oportunidade de encontrar em alguns jornais, ajudar às almas do Purgatório. Quando o beneficiado era um ator famoso, o casal imperial concedia o privilégio de sua presença ao espetáculo, o que significava bilheteria certa. Por fim, cabe dizer que os beneficiados faziam parte dos contratos (verbais e escritos) firmados entre atores e empresários, variando seu número e dia da semana em função da fama do ator” (2017, p. 47).

⁶⁵ As publicações de Vasques foram assunto para o livro de Henrique Bresciani que abordou a dramaturgia e a impressão de textos teatrais a partir da produção de Vasques entre 1862 e 1884. Nela o autor constata que a obra vasqueana possuía marcas direcionadas ao leitor de forma a proporcionar uma leitura performática, segundo ele: “As vias públicas, praças e botequins constituíam espaços privilegiados para o deleite desses ‘livrinhos’, ao mesmo tempo em que os seus consumidores podiam pertencer a diferentes estratos da sociedade. É relevante que esta tenha sido justamente uma das formas pela qual muitos dos textos de Francisco Correa Vasques circularam por toda a segunda metade do século XIX. Frequentemente dotados de proporções reduzidas e com um número pequeno de páginas, devido a própria natureza das peças que em sua maior parte não eram extensas, os livros de Vasques parecem se enquadrar nesta modalidade de publicação. Alguns deles também chegaram a integrar uma coleção de textos teatrais de autores portugueses e brasileiros, editados e vendidos por Antônio Augusto da Cruz Coutinho, um destes livreiros que possuíam suas lojas nas adjacências da rua do Ouvidor e ofereciam livros diversificados a preços baixos” (Bresciani, 2022, p. 43). Ver: Bresciani, Henrique Bueno. *Dramaturgia e impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da produção dramática de Francisco Correa Vasques (1862 – 1884)* [recurso eletrônico] - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.

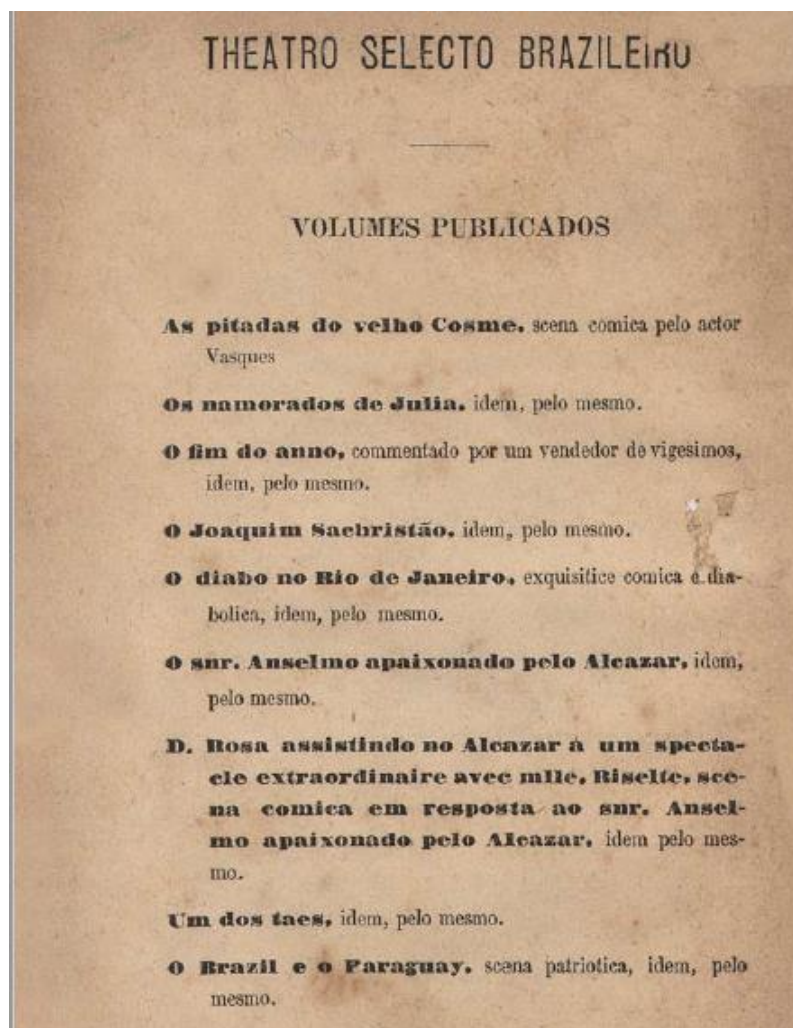
⁶⁶ Ver Souza, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, v. 42, p. 1-23, 2009.

Figura 10: Capa do livreto *As pitadas do Velho Cosme*

Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O sucesso da materialidade dos livretos da obra vasqueana fez parte de sua trajetória, como constatamos nos encartes que acompanham algumas publicações. Dotado de uma comunicação especial, suas comédias estiveram na lista de muitas coleções à venda pelas Tipografias, entre elas Cruz Coutinho e Pires Franco da Cunha. Assim, “a partir dos fins dos anos 1860, Vasques foi um dos dramaturgos mais publicados pela Livraria Cruz Coutinho, também conhecida como Livraria Popular, umas das mais famosas da cidade do Rio de Janeiro na publicação de livros populares [...]” (Souza, 2017, p. 24).

Figura 11: Encarte com livretos de Vasques disponíveis na coleção Teatro Seletto Brasileiro



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A palavra é o acesso fundamental na concepção da obra de Vasques. E ele soube buscar as variadas formas de expressar a palavra. A palavra é a voz do ator. A palavra e a escrita do dramaturgo. A palavra do folhetinista. Todas essas atitudes construíram uma estilística que definiram sua forma expressiva por meio da cultura e das relações e encontros possibilitados por ela. Na contramão do realismo, e se associando ao teatro musical, foi por meio desse espiral em ascensão que nosso autor tomou as rédeas da cavalaria e invadiu os grandes centros, a ponto de ser capaz de se apropriar das expressões populares e incluí-las em sua arte. Até aqui vimos que sua capacidade de olhar a vida e envolvê-la na arte, foi sua maior iniciativa. E dizemos, a naturalidade com que foi sendo construída só prova que a experiência formada pelas fitas restauradas de seus comportamentos (Schechner, 1999) desenvolveu sua rapidez para observar o cotidiano e dele retirar os signos que mobilizavam relações.

Durante sua trajetória Vasques criou 67 obras cênicas, levou aos palcos e encenou a maioria delas. Pelos títulos notamos a variedade de temas que as cenas e paródias apresentavam⁶⁷.

Tabela 1: as obras de Francisco Correa Vasques (1856-1868)

Título	Ano	Gênero
O Senhor José Maria assombrado pelo mágico	1856	cena cômica
O beberão	1856	cena cômica
O Senhor Joaquim da Costa Brasil	1860	cena cômica
Um dos tais	1861	cena cômica
As pitadas de velho Cosme	1861	cena cômica
Um ator sem teatro	1861	cena cômica
Um bilhete! Um bilhete! Para o benefício do Graça	1862	cena cômica
Viva circo Grande Oceano	1862	cena cômica
Adeus circo Grande Oceano	1862	cena cômica
A questão anglo-brasileira comentada pelo senhor Joaquim da Costa Brasil	1862	cena cômica
O senhor Joaquim da Costa Brasil	1862	cena cômica
O Graça e o Vasques	1862	cena cômica
O senhor Anselmo apaixonado pelo Alcazar	1862	cena cômica
Ratoeiras! E mais ratoeiras	1862	cena cômica
Dona Rosa assistindo no Alcazar a um spectacle extraordinaire avec Mlle. Risete	1863	cena cômica
Por causa da Emília das Neves	1863	cena cômica
A órfã	1864	cena cômica
O celibatária	1864	cena cômica
O senhor Domingo fora do sério	1864	cena cômica
O ginásio de roupa nova	1864	cena cômica
O diabo no Rio de Janeiro	1864	cena cômica

⁶⁷ A tabela relaciona as obras exposta por Souza (2017), a pesquisadora para fazer a relação, utilizou os arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no Real Gabinete Português de Leitura e nos seguintes periódicos: Jornal do Commercio, Correio Mercantil, A Marmota, Diário do Rio de Janeiro, O Cabrião, Gazeta de Notícias, Gazeta da Tarde, Vida Fluminense, A Atualidade, Espectador, Ribaltas e Gambiarras e O Paiz.

Quase que se pegam	1864	cena cômica
O Vasques pelos ares	1864	cena cômica
O Vasques perseguido por um inglês	1864	cena cômica
O menino Monclair	1865	cena cômica
Enquanto o diabo prega o olho	1865	cena cômica
Os dois infernos	1865	cena cômica
Mais um copólogo	1865	cena cômica
Os namorados da Júlia	1865	cena cômica
O Brasil e o Paraguai	1865	cena cômica
Quero casar minha sobrinha	1865	cena cômica
O diabo em Niterói	1867	cena cômica
O diabo em São Paulo	1867	cena cômica
Pedradas e mais pedradas!	1867	cena cômica
Rocamble no Rio de Janeiro	1868	cena cômica
Orfeu na roça	1868	paródia
Rainha Crinoline	1868	paródia
O Sr. Joaquim da uva	1868	cena cômica

Fonte: Souza, 2017.

Tabela 2: as obras de Francisco Correa Vasques (1869-1892)

Zé Pereira carnavalesco	1869	cena cômica
O fim do ano por um vendedor de vigésimos	1869	cena cômica
O advogado dos caixeiros	1869	cena cômica
Os estranguladores	1869	cena cômica
Orfeu na cidade	1870	paródia
Faustino	1872	paródia
A honra de um taverneiro	1873	drama
Geralda, Geraldina	1875	cena cômica
As lágrimas de Maria	1875	cena cômica
O Vasques em Maxambomba	1875	cena cômica

Agüente-se no balanço	1875	cena cômica
A filha de um condenado	1876	cena cômica
O selo da roda	1878	cena cômica
Imperador e República	1880	cena cômica
Dá Cá Tabaco	1881	cena cômica
Amor em liquidação	1882	cena cômica
Aí cara dura	1883	cena cômica
Faustino	1884	paródia
Nova reforma de secos e molhados	1884	cena cômica
Variações de flauta	1886	cena cômica
Os capoeiras	1887	cena cômica
A volta ao mundo em 80 dias à pé	1886	cena cômica
Legalidade e ditadura	1892	cena cômica
Amor em liquidação	1892	cena cômica
Diabruras do Souto	Sem data identificada	cena cômica
Os doidos	Sem data identificada	cena cômica

Fonte: Souza, 2017

Personagens como o Sr. Brasil e o Velho Cosme englobam a resposta que Vasques dá pela arte ao seu mundo social. A enunciação, em breves monólogos, marca suas presenças nos palcos, cada um com sua personalidade. Ilustres representantes que espelham nobres homens da sociedade burguesa. Podemos, enfim, destacar que essas caricaturas alegóricas representam este outro personagem vivo que se encontra na plateia, ou é lembrado por ela, por meio de uma cognição de identificação. Assim, “a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esses todo como elemento da obra” (Bakhtin, 2011 [1979], p. 4). São esses personagens que fazem da obra Vasqueana uma construção ideológica com a vida, e por isso, os elementos da cultura estão presentes de forma significativa em cada palavra existente. Pois elas partem do princípio criador e produtivo, visto que é este princípio de cognição

que espelha a relação entre o público, a palavra e o personagem. E isso só é possível sendo o autor integrado na vida, e nela embebido das teatralidades socioculturais.

2.3 O correr da pena e as formas expressivas de Vasques

O Rio de Janeiro, entre 1860 e 1867, foi marcado por uma espetacularização da sociedade fluminense, tanto por suas performances socioculturais que despontavam por meio das mudanças pontuais, tanto pela projeção ideológica da construção de uma nação. Essa busca por afirmar uma identidade afetou os vários setores da vida e transitou em campos diversos. A cultura como um todo se via em pleno embate, marcada pela luta diária de uma nação que ainda precisava lidar com a escravidão, visto que o tráfico negreiro estava findando, e o movimento abolicionista tornava-se cada vez mais forte, impactando as novas formas de relações entre os grupos sociais. Neste contexto, homens de letras, viam na literatura e nas artes a forma de conduzir um tipo de ideologia nacionalista e de cunho extremamente burguês. No teatro Ginásio, que havia ganhado o prestígio por seu repertório inicialmente da escola realista, aportou em terras férteis com repertórios cada vez mais variados. As restrições cênicas impostas pelo modelo realista foram dando espaço para um verdadeiro diálogo com as plateias. Parte desse movimento se deve à estilística de Vasques, como ator e autor. Sua dramaturgia dialogava com o público, e como resultado, a casa permanecia lotada. As noites no Ginásio⁶⁸ ganharam outros ares a partir do investimento da Companhia na dramaturgia de Vasques. E claro, tanto sucesso alertou a crítica e os letrados que passaram a lamentar as inversões do Ginásio em busca de bilheteria ao invés do que era considerado uma peça de qualidade.

A cena cômica *As pitadas do velho Cósme* de 1861 fez grande sucesso entre o público, estando em cartaz durante todo o ano, sendo aclamada por aqueles que assistiram. Vasques, que já vinha recebendo críticas e classificação por ser progenitor de um teatro *ligeiro* brasileiro, um teatro considerado de dramaturgia simples e rápida em cena, já

⁶⁸ *As noites do Ginásio* é o termo que dá título ao livro da pesquisadora Silvia Souza. Nele a autora transita pela história sociocultural do Teatro Ginásio entre 1832 e 1868, construindo um panorama entre os acontecimentos importantes e as tensões que geravam na corte brasileira. Evidentemente autores, censores, atores, atrizes e público protagonizam a série de atos que projetaram o Ginásio. Ver: Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

pronunciava seu incômodo com a falta de reconhecimento de seu trabalho, sempre trazendo ao seu lado o público que o assistia. Nos livretos das cenas *As pitadas do velho Cosme* e *Um actor sem teatro*, ambas de 1861, podemos encontrar esse descontentamento explícito.

Ahi vai mais uma; se as Pitadas do velho Cósme fizeram espirrar tanta gente que se diria ridicularizado por ellas, o Actor sem teatro (e sem pitadas) vai passar também pelas mordeduras dos mesmos que cegos ignoram a qualidade do objeto em que cravam seus dentes. A critica sincera e justa aconselhou-me quando representei as Pitadas do velho Cósme, os meus amigos deram-se os parabéns e o publico aplaudiu-me, para esses os meus respeitos, amisade e gratidão, para outros uma unica resposta: o touro na praça publica tambem investe de olhos fechados deixando, por esse motivo, de ver o corpo que vai ser ferido pelas suas pontas. A pouca ligeireza do capinha, por um acaso, dá-lhe a morte e ele fica estendido na arena, ferido pelo animal; mas antes que isto aconteça, o bruto berra na praça sem nunca livrar-se das garrochas que lhe ferem o pello. Entendam-me como quiserem. (Vasques, 1861, arquivo da Biblioteca Nacional)

Um actor sem teatro foi representada em 1861 em benefício da atriz Adelaide Amaral. Sua dramaturgia é construída em torno do personagem Sr. Guedes que se dirigindo diretamente ao público, ironiza as noites de benefício que ocorriam nos teatros. Vasques, atento aos comentários, desenvolve a cena tendo em vista sua última crítica direcionada a desenvoltura do velho Cósme. Anteriormente, a cena fazia referência direta aos elementos vivos do teatro realista, e que são ironizados de forma contundente, debochada pelo uso das palavras e da tonalidade do personagem. O velho Cósme, que mascara rapé e pita, brinca com o duplo sentido da palavra pitada para indicar o uso do rapé e as porções de opiniões ditas. As pitadas de Cósme atingiam elementos como: o ponto, que ainda era muito utilizado como recurso nos teatros para garantir a emissão do texto na íntegra, bem como a forma de representação dos atores em seus tons classicistas de movimentos e expressão vocal. No pequeno anexo que Vasques intitulou de *Duas Linhas*, há várias referências a sua posição diante dos acontecimentos e da crítica que vinham recebendo, o que o aproxima claramente dos dois personagens por ele criado. Sua postura evidentemente era colocada em cena. Neste sentido, a definição clara entre arte (estética) e vida (ética) se faz na escrita como o fio condutor para a relação entre arte, vida e responsabilidade, “arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade de minha responsabilidade” (Bakhtin, 2011[1979], XXXIV). A arte se estabelece pela relação concreta e da ordem humana, já a vida é da ordem ética, porém

ambas devem tornar-se interior em mim, e, portanto, minha responsabilidade. Esta percepção revela Vasques em sua potencialidade vivente, tanto na vida como na arte, suas enunciações eram expostas em seus personagens tanto quanto em suas atitudes na vida.

Estas unidades que compõem o indivíduo fizeram parte do pensamento do Círculo de Bakhtin, que defende a perspectiva dialógica das unidades, o que pode ser evidenciado no trecho “[...] mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (2011[1979], XXXIV). É essa unidade de todas as razões⁶⁹ que me coloco como indivíduo em experiência com os sentidos no meio em que vivo. O sentido é que me torna livre e pensante.

Chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas às outras. Os três campos da cultura – a ciência, a arte e a vida – só que adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. Mas essa relação pode tornar-se mecânica, externa. Lamentavelmente, é o que acontece com maior frequência. (Bakhtin, 2011[1979], XXXIV)

Assim, o processo teórico empreendido perpassaria um conjunto de considerações que transitam entre a arquitetura do mundo e a ética do mundo vivente, colocando o homem no centro de valores entre o agir ético, a política, a religião e o comportamento social. O ato é como uma iniciativa, ação arriscada ou tomada de posição, “ato de pensamento, de sentimento, de desejo, de fala, de ação, que é intencional, e que caracteriza a singularidade, a peculiaridade, o monograma da cada um, em sua unicidade, em sua possibilidade de ser substituído” (Ponzio in Bakhtin, 2010 [1986], p. 10)⁷⁰. Ao fazer o ato acontecer no existir-tempo, somos colocados diante de uma responsividade no agir comunicativo.

A composição do ato humano, calcado no pensamento, está fundamentada na produção de sentido que se constroem na objetivação da ação humana: “esta atividade

⁶⁹ O texto é um rascunho de manuscritos feito por Bakhtin que por meio de vozes que o inquietava analisou a relação entre os “indivíduos” que permeia toda sua base filosófica. No texto, Bakhtin, a partir vozes de Immanuel Kant (1724-1804) sobre a natureza da arquitetura humana, elabora uma construção de pensamento em que a responsabilidade humana em relação aos eventos ocorridos poderia ser analisada por meio de uma arquitetura da responsabilidade que tem como centro o envolvimento dialógico entre os indivíduos no que diz respeito a suas relações éticas.

⁷⁰ Augusto Ponzio em seu texto *A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo* (Ponzio in Bakhtin, 2010 [1986]) que integra a introdução do livro na publicação brasileira, nos explica que é preciso compreender a ideia de ato como passo, seguindo a tradução da expressão russa “*postupok*”

estética não é outra senão a de nossos sentidos, propiciadores das percepções dos objetos exteriores à nossa consciência” (Martins; Leite; Pontes, 2012, p. 134). Assim, a atividade estética acontece na transitividade do nosso pensamento para o evento, existimos nessa premissa elaborada, que se faz no tempo-espaço da vivência que tem a dialogia como acontecimento essencial. Na obra vasqueana essa evidência ganha proporções extremas, pois suas enunciações alarmavam o intenso processo dialógico, cada apresentação nos palcos, cada livreto lançado, expunha um caráter de posicionamento diante da vida, conforme consta nas linhas deixadas pelo autor: “o actor sem theatro (e sem pitadas) vai passar tambem pelas mordeduras dos mesmos que cegos ignoram a qualidade do objecto em que cravam seus dentes” (Vasques, 1861).

A palavra media a relação do autor com o outro em posição de expectador contemplativo, que apreende no olhar o instante presente. Esse movimento de contemplação, próprio da relação entre obra e observadores, é mobilizado pela consciência, a “consciência apreende representações advindas da atividade estética, pode, deste modo, intuir do ser objetivado-come-representação apenas o que nele é um momento da consciência (viva e vivente) do próprio sujeito que contempla” (Martins; Leite; Pontes, 2012, p. 134). Nesta perspectiva, o ato é um processo que vai da transitividade à eventicidade, construindo um movimento contínuo em um jogo de idas e vindas na fissura do tempo-espaço. Contudo, o sujeito do ato, este indivíduo pensante, se estabelece no acontecer em contato com o outro, e por isso o ato agrega em si uma avaliação que principia *a priori*, e se destaca pela avaliação ética e responsiva. O ato é responsivo e participativo, e resulta do pensamento⁷¹. É importante analisar que

⁷¹ Adail Sobral (2005), estudioso brasileiro da filosofia bakhtiniana, destaca que é importante compreender que o estudo de Bakhtin é um panorama com foco na atividade humana, ou nos “atos humanos”, sendo assim o ato a partir do “ato feito” (*postupok*). O autor destaca que a percepção do ato é a compreensão “da ação concreta (ou seja, inserida no mundo vivido) intencional (isto é, não involuntária) praticada por alguém situado, não transcendente” (2005, p. 20). Segundo Sobral (2005), esta formulação em Bakhtin, e assim como nas obras posteriores no Círculo, faz parte de um estudo que valoriza as ideias já existentes para sua construção, como as concepções de ato de Aristóteles (384 a.C-322 a.C) no desenvolvimento da metafísica em que ato é um vir-a-ser aliado a ideia de potência, de Platão (428/427 a.C-348/347 a.C) a compreensão de ir além das aparências, ou seja, o que se pensa e o que realmente se realiza. Na elaboração de Kant (1724-1804) e dos neokantianos, os sujeitos agentes são mediadores no mundo e a forma em que se apreende esse mundo. Traços desta formulação podem ser lidas na assimilação de Heidegger (1889-1976) e Cassirer (1874-1945). Aqui vale também destacar que a teoria marxista foi importante para as formulações posteriores do círculo, principalmente nas análises de Medviédev (1892-1938) e Volóchinov (1895-1936). Apesar das distinções teóricas, em Marx (1818-1883) o sujeito está envolvido de sua composição coletiva no sistema de produção, na força do trabalho e as relações sócio-econômicas impostas pelo capital. Em *Por uma filosofia do ato responsável*, Bakhtin analisa esse sujeito e sua composição coletiva no meio social, mas destaca sua singularidade e importância desta na relação do sujeito que pensa e seus enunciados.

ato/atividade não podem ser vistos como ação física intrinsecamente, mas como um conjunto entre o pensamento e a ação posta/criada.

Vejam os que o período em que esteve produzindo para o Ginásio, a dramaturgia de Vasques ousou trilhar e romper com a estrutura criada pela escola realista, visto que a encenação trazia uma exploração do universo dos bons costumes com o objetivo de moralizar. Sendo direcionada para um tipo de educação familiar, os dramaturgos e encenadores tinham a meta de transformar o espectador por meio da experiência em cena. Esse movimento criou gestos contidos, cenários realistas e diálogos moralistas. Aos poucos Vasques, com suas cenas, leva aos palcos a ironia e o exagero. Ambas determinadas por uma encenação com personagens cada vez mais caricatos, demasiadamente histéricos. Personagens que estão localizados em um tempo-espaço. Essa constituição e forma expressiva demonstra que a singularidade de Vasques é um aspecto importante, pois o sujeito que pensa age perante o outro, e é partir dessa concretização do pensamento perante outro, ou outros, que enquanto sujeitos, nos vemos, nos reconhecemos, por isso esta relação se constitui da construção de sentidos. Os sentidos se fazem nas relações entre eu e outros, exotopicamente⁷² no encontro. Portanto, a identificação direta com as cenas cômicas por grande parte do público está ligada a esta dialogia direcionada.

Diferenciando dessa relação educativa e se associando ao prazer, o amparo da experiência nas cenas cômicas construíam um mundo paralelo de sentidos, pois como já vimos, a experiência das noites nos teatros eram marcadas pela espetacularização, com roteiros que incluíam drama ou comédia, cena cômica, números musicais ou de dança. Portanto, na experiência, poder-se-ia ver um drama realista e gargalhar na cena cômica, por mais que a primeira tivesse sido uma comédia. Os personagens vasqueanos demonstram a relação com o universo do autor, tendo em vista o mundo de sentidos na elaboração do sujeito situado, que se faz por sua capacidade de apreensão inteligível da realidade dada. Por isso, nesta propositura temos duas categorias apresentadas que nos trazem a consciência com a mediação de dois planos: o sensível, onde o sujeito apreende o mundo por meio da intuição, e o do inteligível, onde há uma elaboração daquilo que se apreendeu, assim “todo ato integra conteúdo e forma, significação e tema, elaboração

⁷² Ver em Bakhtin, 2003 [1979].

teórica e materialidade concreta, ser-no-mundo, repetibilidade e irrepetibilidade concreta, ser-no-mundo e categorização do mundo” (Sobral, 2005, p. 26).

Uma perspectiva que une a compreensão de ato responsivo a que localizo a obra de Vasques se dá na composição entre processo e sentido. Envolve um conjunto de aspectos éticos em que o sujeito se torna responsivo indo além das ações físicas o que une o ato/atividade à valoração/avaliação, respectivamente, inerente ao conteúdo do seu ato, de sua atitude e participação. A consciência responsiva e dialógica era constituída por nosso autor, pois sendo sujeito situado, suas versões de si mesmo garantiam sua posição expandida, no correr da pena e em cena⁷³. Os atos constituem experiências da vida e na vida, e por isso o que somos é constituído dessas experiências e encontros, assim há uma mobilização que se constrói em um ato constituindo o contexto histórico, cultural, econômico, psíquico, e outros aspectos que nos constituem como seres dialógicos. O ato de pensar ou de criar correspondem a unidades da cultura⁷⁴, por esta razão o ato de pensar está ligado ao **eu pensante**⁷⁵, pois somente o eu é capaz de assumir a responsabilidade pelo o que pensa, o conteúdo e forma e um pensamento só diz respeito ao pensante, assim como sua valoração e entonação.

Bakhtin estabelece a diferença entre o mundo da cultura e o mundo da vida, “o mundo no qual se objetiva o ato da atividade de cada um e o mundo em que tal ato realmente, irrepetivelmente, ocorre, tem lugar” (Bakhtin, 2010, p. 43). Esses mundos colidem entre si, e somente no ato singular da existência é que podem encontrar uma unidade⁷⁶. O ato de pensar é um processo devir que está presente no contexto do indivíduo

⁷³ A consciência participativa e valorativa é encarada aqui como uma avaliação arquetônica do ato, lembrando das vozes kantianas da arquetônica humana, base para o pensamento de Bakhtin referente ao ato responsivo.

⁷⁴ A pesquisadora Marília Amorim (2009) destaca que, no pensamento bakhtiniano, há uma distinção entre ato e ação, assim “a ação é um comportamento qualquer que pode ser até mecânico ou impensado. O ato é responsável e assinado: o sujeito que pensa um pensamento assume que assim pensa face ao outro, o que quer dizer que ele responde por isso” (Amorim, 2009, p. 22).

⁷⁵ Grifo do autor.

⁷⁶ “[...] todas essas atividades estabelecem uma separação de princípio entre o conteúdo sentido de um determinado ato-atividade e a realidade histórica de seu existir, sua vivência realmente irrepetível; como consequência, este ato perde precisamente o seu valor, a sua unidade de vivo vir a ser e autodeterminação. Somente na sua totalidade tal ato é verdadeiramente real, participa do existir-evento; só assim é vivo, pleno e irredutivelmente, existe, vem a ser, se realiza. É um componente real, vivo, do existir-evento: é incorporado na unidade singular do existir que se vai realizando, mas esta incorporação não penetra em seu aspecto de conteúdo-sentido, que reivindica a completa e definitiva autodeterminação na unidade de um determinado domínio de sentido – da ciência, da arte, da história: embora, como mostramos, esses domínios objetivos, fora do ato que os envolve, não são, em si, reais”. (Bakhtin, 2010, p. 42-43). Diversamente em diálogo com a teoria kantiana, o texto refuta a noção do “domínio da razão” como algo veementemente importante para o processo do conhecimento, pois é no ato de pensar que o indivíduo é chamado a sua ética, pela singularidade, em busca da verdade. Neste quesito o “domínio do sentido” está profundamente ligado

que pensa em sua localidade e com o meio em que interage. O ato do sujeito situado não é considerado por meio de seu conteúdo, mas pela sua realização que ao ser completada, precisa ser assumida em sua interioridade responsiva, de maneira que a reflexão do sentido seja concreta em historicidade e individualidade. O ato é a realização de uma decisão que se concretiza na singularidade do sentido e do fato, assim o “o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha uma vez por todas” (Bakhtin, 2010, p. 50)⁷⁷. Na concretude de seu ato, a obra de Vasques situada na conjuntura da esfera sociocultural fluminense se destacava pela capacidade comunicativa com a vida, destacando-se pela afinidade com acontecimentos marcantes e polêmicos, vistos do palco e com as pitadas de humor, estes se mostravam por outra ótica diante do público.

Quando em 1859 o cenário cultural do Rio de Janeiro viu nascer o Alcazar Lyrique⁷⁸ sob o comando do empresário Joseph Arnaud, assistiu também crescer a apreço do público por um outro tipo de teatro, que propunha a sedução no estilo cabaré, investindo na música e na dança, bem como nas performances rápidas alegres, como

às esferas da vida, que podemos notar na arquitetônica. Diferente de Kant, que analisou a racionalidade do indivíduo apenas como domínio dos predicados, Bakhtin enfatiza que esse domínio se dá no ato, na responsabilidade articulada a constituição sociológica e fenomenológica.

⁷⁷ A ideia de arquitetônica não está na razão pura, como na concepção kantiana, mas na interação dialógica do indivíduo que entende seu papel responsável, o ser participante e consciente na razão prática do mundo vivente, este torna-se “integralmente responsável por todos os momentos constituintes de sua vida. Assim, não basta que os atos constituintes dessa totalidade que é a vida se achem situados uns ao lado dos outros na sequência temporal que vai do nascimento à morte” (Sobral, 2010, p. 111). Nas páginas de *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, escrito entre 1923-1924, que está publicado no Brasil no livro *Questões de literatura e estética* (2010), poderemos encontrar um aprofundamento da arquitetônica considerando as formas na arte, na natureza e na vida. Bakhtin demonstra as formas como existência estética do homem em sua singularidade, assim “As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto da vida particular, social, histórica, etc.” (Bakhtin, 2010, p. 25). A arquitetônica é um processo constitutivo da criação da obra que considera o material, a forma e o conteúdo. A terceira parte deste projeto de estudo filosófico carrega em si, a reflexão para além dos escritos iniciais, sobre a vida e arte, expondo a estética, a ética e o dialogismo como premissa de aprofundamento e orientação.

⁷⁸ O fervor com o Alcazar era extraordinário pois motivou opiniões opostas sobre sua estética, mas a torcida pelo empreendimento durou por anos, como veremos no periódico *O Portuguez* (RJ) de 1864, cinco anos após seu surgimento no cenário teatral: “Alcazar Lyrique – Sobre este bello teatrinho não se póde deixar de pronunciar algumas palavras todas ellas filhas de sincero jubilo. Quando nos vimos preso do spleen que nos causam certas monstruosidades dramaticas, quando bocejamos de tedio e aborrecimento ainda nos resta um porto de salvação, onde deparamos apenas entramos com a alegria e as graças que adejam em torno daquelle edificio, onde uma Risette dominou e uma Valotte agradou. Actualmente o Alcazar é muito frequentado e os seu espectaculos além de attrahirem uma enchente como a de domingo são tão variados quão lindos e tão lindos como agradáveis. Mlle. Aimée a rainha desse palácio, é a fada que seduz e encanta; sua voz suave lembra-nos uma melodia de Mozart, e seu porte, um desses lindos diabinhos tão férteis na imaginação do ancor de Antony e Kean. O publico aplaudiu conscienciosamente e faz bem. Oxalá que, graças as medidas tomadas pela autoridade para que a ordem seja um habito, esse teatrinho prospere e o publico tenha sempre um lugar de recreio”.

vaudevilles e cenas cômicas. Esse tipo de cena que atraía a atenção dos homens tornou-se o assunto nas rodas da sociedade, que de certa forma, contrariava aos ensinamentos do realismo em prol dos bons costumes da família. Em atenção a este movimento Vasques levou aos palcos a cena *O senhor Anselmo apaixonado pelo Alcazar* (1862), que satirizava o estilo do teatro e ironizava os maridos que frequentavam o espaço, repreendidos pelas esposas. O Sr. Anselmo, personagem da cena, cria uma relação de cumplicidade e intimidade com a plateia, estabelecendo uma atmosfera de segredos e confissão. Já na sua entrada é estabelecida esta relação pois há uma quebra da barreira entre palco e plateia, ou seja, a plateia torna-se parte da cena e se concretiza como outro personagem. Isto porque todo o texto é construído a partir deste diálogo entre personagem e plateia. Também no livreto temos a sensação de fazer parte deste diálogo, e podemos dizer que a relação entre personagem e leitor forma a mesma vinculação proposta por Vasques.

Essa relação dialógica é tão complexa que, ao adentrar em sua obra veremos que grande parte de sua cosmologia se dava pela conexão entre os contextos de suas criações e o mundo da cultura fluminense. Em grande parte, a completude de um ato só se dava no acontecimento de outro, como acontece com a cena cômica *O senhor Anselmo apaixonado pelo Alcazar*. Sete meses depois da estreia desta, Vasques levou aos palcos *Dona Rosa assistindo no Alcazar a um Spetacle extraordinaire avec Mlle Rissette*, representado no dia 9 de junho de 1863, noite dedicada em seu benefício. Nas informações que constam nos livretos, o autor destaca que a cena burlesca é em resposta à sua cena do ano anterior *Anselmo apaixonado pelo Alcazar*. Por certo, as duas trazem dois olhares diferentes para os acontecimentos do Alcazar: enquanto o Sr. Anselmo tenta convencer o público da grandeza dos espetáculos do teatro e das novidades eloquentes, D. Rosa, esposa de Sr. Anselmo, traz o olhar da esposa que fica em casa e preza pelos bons costumes, bem como explode em críticas para as variadas performances característica do teatro. É na cena de D. Rosa que temos variadas referências ao mundo da cultura, onde a personagem relembra suas passagens por costumes do Rio, como ir às feiras, arrematar leilões, se divertir nas animadas barracas com atrações espetaculares, ir ao circo. Essas memórias são contrapontos para seu argumento contra o Alcazar e suas belas atrizes, dançarinas e cantoras, que segundo D. Rosa são parte do botequim de patifarias.

Nas duas cenas, que traziam a oposição de opiniões que aconteciam na vida fluminense, Vasques provoca seu público. Primeiro coloca em cena os personagens importantes na vida cotidiana, Sr. Anselmo (o esposo) e D. Rosa (a esposa). Em segundo,

coloca ironicamente a atriz Risette em cena como a esposa D. Rosa. Por certo a atriz se dedica a representar a personagem que se opõe aos seus atos na vida cotidiana. Risette foi umas das atrizes, ao lado de Aimée, aclamadas por suas atuações no Alcazar. A força de seu canto e sua dança renderam diversos elogios da imprensa, como o do periódico *Le Nouvelliste – Journal, politique, litteraire et commercia* (RJ) de 1863:

MISS Risette fez seu retorno na noite de segunda-feira no Lyric Alcazar em meio a aplausos entusiasmados de seus muitos admiradores. Algumas pessoas menos benevolentes tentaram perturbar seu sucesso com demonstrações diametralmente contrárias; mas o triunfo partidário tem nisso mais completo. uma chuva de flores literalmente inundou o palco; aplausos frenéticos irromperam de todos os lados e a senhorita Risette teve que deixar a tempestade acalmar antes de ouvir as primeiras notas da música que tinha para cantar e da qual, aliás, se saiu muito bem (*tradução nossa*)⁷⁹

Os mundos da cultura presente na obra de Vasques são compostos de valores axiológicos e o universo dinâmico de valorações (Faraco, 2009), que estão presentes na fundamentação deste ser singular dialógico que tanto na estética e na ética da vida e da arte, torna-se responsivo e consciente no movimento das dimensões do humano que mobilizam tempo e espaço. Sua compreensão do todo a sua volta colocava em cena a vida e a arte mobilizadas por acontecimentos significativos no meio social. O olhar para o cotidiano e seus acontecimentos valorativos logo somaria a outro direcionamento teatral que abalava as estruturas realistas. As composições e o estilo de Jacques Offenbach (1819-1880) chegaram ao Brasil com força cênica para inovar os palcos por meio do Alcazar, que adotou a estilística cênica com destaque na musicalização e na dança. *Orphée aux enfers* (*Orfeu no inferno*) foi o trabalho mais aclamado de Offenbach pela Europa, elevando seu nome ao topo de autores. Criado no gênero ópera-bufa⁸⁰, a opereta se destacou por conter na composição cênica o *cancon* e uma estrutura musical leve e curta, estreou em 1858 em Paris com texto de Hector Crémieux (1828-1892) e Ludovic Halévy (1837-1908). Muitas de suas composições ganharam projeção por meio do

⁷⁹ Mlle Risette a fait sa rentrée lundi soir à l'alcazar lyrique au milieu des acclamations enthousiastes de ses nombreux admirateurs. quelques personnes moins blenveillantes ont essayé de troubler son succes par dae demonstration diametralement contraire; masi le triomphe de partiste a en que plus complet. une pluie fleurs a litteralement inondé la scene; des applaudissements frenetiques ont eclate de toute part et mlle risette a du faisser cette tempéte se calmer avant d'eutonner les premieres notes de la musique qu'elle avait a chanter et dont elle s'est, du reste, fort bien tirée.

⁸⁰ Ópera-bufa é termo para a versão italiana da ópera-cômica. Que surge de peças musicais junto a recitais literários, se espalhando pela Itália, e prontamente se diferenciado no estilo ópera-séria, por sua constituição voltada para tramas com humor e de cunho vulgar com desenvolvimento engenhoso. Vozes, em suas Árias, tendem a ser mais expressivas, exageradas, com agilidade melódica.

Cancan, que se tornou popular nos salões musicais parisienses pela vivacidade e alto rigor técnico que exigia dos bailarinos. Inicialmente era dançado por ambos os sexos, mas logo ficou conhecido pelas belas bailarinas e por seu passo mais característico: uma perna jogada ao alto mostrando as ancas e pelo rodopio em uma perna.

*Orphée aux enfers*⁸¹ é uma paródia do mito grego de Orfeu, o músico que tocava a lira encantadora e desceu ao submundo para salvar sua amada Eurídice. Nesta versão parodiada, Orfeu é um professor de violino que fica feliz por se livrar de sua esposa, Eurídice, quando ela é abduzida pelo deus do submundo, Plutão. Orfeu tem que ser intimidado pela opinião pública para tentar resgatar Eurídice. Sete anos depois de sua estreia e com um repertório que já circulava na Europa, a obra de Offenbach chegou em terras brasileiras em 1865. Segundo Faria, esse “espetáculo decidiu a sorte do teatro brasileiro nas décadas seguintes. Tendo ficado um ano em cartaz, abriu caminho para a encenação entre nós de outras operetas concebidas por Offenbach ou por Charles Lecocq (1832-1918), para citar os mais requisitados” (Faria, 2012, p. 219). Definitivamente as operetas e as paródias conquistaram o público e criaram uma onda de traduções e adaptações⁸².

Com temporadas de produções entre encenações e criações, em 1867 Vasques foi demitido do Teatro Ginásio pelo empresário Furtado Coelho, em meio a uma tumultuada relação entre as partes, com acusações de redução salarial e indisciplina⁸³. Nesse mesmo ano esteve por um período em retorno ao São Pedro de Alcantara, em seguida mudou-se para São Paulo, e instalou-se em uma pequena companhia. Retornando para o Rio de Janeiro, decidiu fundar e empresariar sua primeira companhia em 1868, inicialmente chamada de Associação Dramática, em seguida ganhou o nome de Companhia Phênix Dramática⁸⁴. A companhia se apresentava no Teatro Lírico Fluminense, depois migrou para o Eldorado em espetáculos vespertinos⁸⁵. Com mais de 60 espetáculos apresentados

⁸¹ A opereta ganhou outra versão de Offenbach em 1874 passando a ópera *fériee*, um estilo de ópera ballet, com 4 atos.

⁸² O pesquisador João Roberto Faria ainda destaca que “os homens de teatro brasileiros viram-se estimulados a traduzir, adaptar e a escrever esse tipo de peça que o público do Rio de Janeiro e de outras cidades aplaudiu com entusiasmo. Os empresários teatrais exploraram incansavelmente a opereta e as outras formas dramáticas cômicas e musicadas, que foram surgindo e consolidando o gosto teatral das nossas plateias nos últimos decênios do século XIX. (2012, p. 219)

⁸³ Ver Silva, 2016; e Marzano, 2008.

⁸⁴ Sobre isso ver Marzano, 2008, p. 42.

⁸⁵ A Phênix Dramática foi assunto da pesquisa de Raquel Barroso Silva em sua tese intitulada *A companhia teatral Phenix Dramática: teatro ligeiramente nacional no Rio de Janeiro entre as décadas de 1860 e 1870*, 2016, PPGH – UFJF- JF.

sob a direção de Vasques, foi *Orpheu na Roça*, paródia de *Orphée aux enfers*, que consagrou a companhia ao público.

O sucesso das operetas fez surgir uma nova onda de paródias das obras apresentadas, momento que a produção de Offenbach ganhou notoriedade entre os teatros. A partir de 1868 *Orfeu na roça* impulsionou esse movimento cênico em que o público poderia presenciar a peça original na própria língua e obras parodiadas. *Orfeu na Roça* demonstrou ao público a adaptação com a mistura brasileira característica de Vasques, sua fórmula foi completamente posta na dramaturgia e por ele seguida nas produções futuras. Na obra vasqueana os personagens sofrem seu rebaixamento constitutivo, de forma que o próprio autor indica a relação entre os personagens na ópera e os personagens por ele criados. O enredo foi centrado nas brigas conjugais, e nas aventuras e confusões do casal protagonista. Este contexto rendeu a Vasques um sucesso maior que a obra original, consagrando-o pela historiografia como sua obra de maior notoriedade.

Tabela 3: personagens de Orfeu na roça

Personagem na ópera	Personagem na Paródia	Característica do personagem na paródia
Aristeu	Tadeu	Vendedor de mel de abelhas
Plutão	Manoel João	Escrivão de Juiz de Paz
Júpiter	Mamede de Souza	Juiz de Paz
Orfeu	Zeferino Rabeca	Barbeiro da Freguesia
John Styx	João	Idiota. Feitor de Manoel João. Imperador do Divino em criança
Mercúrio	Constantino	Compadre de Mamede
Baco	Um inglês	Ex-empregado de estrada de ferro
Netuno	José Nuno	Pescador d'água doce
Marte	Antônio Marques	Capitão reformado
Morfeu	Joaquim preguiça	-
Hércules	Antônio Faquista	-
Eurídice	D. Brígida	Mulher de Zeferino

Diana	D. Ana	Velha fazendeira com a mania de apanhar gambá
Opinião Pública	Um pedestre	-
Juno	D. Engrácia	Mulher de Mamede
Vênus	D. Deolinda	Irmã de Mamede
Cupido	Quinquim das moças	Filho de Deolinda
Deuses e Deusas	Moleques e Negrinhas (da fazenda) Moças e Moços (amigos da casa)	-

Fonte: Vasques, 1868 in Ferreira, 1979.

Na edição do livreto que foi publicada em 17 de dezembro de 1868, Vasques faz uma advertência: “fiz imprimir o *Orfeu na Roça* para que o público pudesse apreciar mais de perto o espírito da paródia, se é que o tem. A poesia tem grandes defeitos, não me envergonho de o dizer, não sou poeta, e a música forçou-me ainda maiores defeitos”. Com este discurso Vasques ironiza a crítica que recebeu apesar do sucesso da obra e ainda conclui: “feita esta explicação, fico com a minha consciência tranquila e dou plena desculpa às línguas da crítica oficial”. Por certo, a obra abraçou de tal forma o contexto de Offenbach, que é possível percebermos o esforço em tornar os personagens entre caricaturas de ofícios cotidianos e personagens socioculturais brasileiros⁸⁶. O Pedestre, personagem que aparece na primeira cena, representa o guia de discursos da opinião pública entre críticos, autoridades e público. Aparece antes de iniciar a ação da primeira cena e protagoniza um discurso aberto que contempla traços de discursos morais seguidos pela sociedade fluminense, o personagem é uma versão de Offenbach para o *raisonneur*, personagem que conduzia as plateias a moral de bons costumes nas encenações realistas, em Vasques o personagem torna-se ainda mais satírico:

⁸⁶ Raquel Silva, ao analisar o sucesso de *Orfeu na roça*, destaca que o feito se dá pela popularidade com que a escrita e as escolhas foram feitas por Vasques, assim: “em sua imitação da opereta, Vasques colocou sobre o tablado personagens até então quase apartados da sociedade retratada pela dramaturgia no Brasil, os homens livres e pobres. Esses somente subiram em cena como protagonistas nas comédias de Martins Pena, tendo desaparecido nos dramas de casaca, ou relegados a papéis secundários na trama. Acreditamos que esse caráter do texto de Vasques contribuiu para que esses mesmos grupos sociais, que constituíam boa parte da população urbana, passassem, progressivamente, a se reconhecer nos palcos e frequentar os teatros. Mas este, talvez, tenha sido apenas um dos fatores que levaram a peça a quatrocentas representações” (2016, p. 98).

A construção dramaturgical de Vasques, como já observamos, evoca elementos da cultura popular que aproxima o público na cena e na escrita. Esse olhar para a cultura pode ser analisado sob o prisma da teatralidade evreinoviana dos indivíduos na sociedade e seus acontecimentos, desta forma, nos deparamos com uma diversidade de acontecimentos ao nosso redor, passamos a enxergar a sociedade de uma forma macro e a percebemos com seu teor espetacular. Assim, a noite de São João na roça, descrita no quarto ato, torna-se um acontecimento fantástico. O movimento das cidades é teatral, e se assim pensamos, cada micro acontecimento faz parte do todo. Neste contexto a sociedade oitocentista nos dá uma gama de materiais, pois os movimentos das cidades no período eram envolventes e modificaram velozmente, na medida em que a interação com a modernização estrangeira chegava ao país. Tantos fatos não passaram aos olhos de Vasques e muitos deles foram temas de sua dramaturgia. Esse olhar para o acontecimento teatralizado no cotidiano pode ser visto em suas *Scenas Cômicas*. Em 1883, já consagrado como dramaturgo e considerado o rei da comédia, Vasques foi convidado por José do Patrocínio (1853-1905) para ser folhetinista no periódico *Gazeta da Tarde*⁸⁹. Nesse período escreveu um conjunto de folhetins que ele intitulou de *Scenas Cômicas*, fazendo referências as cenas cômicas por ele escritas e publicadas e também por serem enunciados voltados para o cotidiano com doses de ironia e humor. Para nós estes folhetins apresentam acontecimentos teatralizados, visto por Vasques com detalhes e olhos especiais.

Há, na verdade, nos cemitérios, no dia de finados, muita coisa a observar; a cidade da morte toma aquele dia o aspecto de um grande ponto de reunião. Há gente que vai ali para ver, outra para ser vista e a maior parte para não ser nada, esses são mais felizes, cuidam apenas nos castiçais de prata que rodeiam a sepultura de alguns barões ou conselheiros e vão entretendo o tempo sentados a um lado, comendo um belo prato de carne ensopada com batatas e bebendo alguns copos de vinho virgem. Os que vão para ver chegam mais cedo do que os outros; examinam as campas com um cuidado de espectadores e sabem quantas grinaldas tem o túmulo da vítima fulana; quantas coroas o carneiro do comendador sicrano e quantos trouceiros o mausoléu do visconde beltrano; observam o luxo daquilo que lhe pertence, apenas deitam um olhar furtivo para o epitáfio do morto. Se não fossem os comentários que à sua chegada *hatitués* de algum Passei Público. Não é com certeza a saudade que os conduz àquele lugar, é a vaidade, é o orgulho que entra de braço dado pelo portão da chácara mortuária a fim de que possam observar, de *visu*, se o canteiro do vizinho está

⁸⁹ Segundo Souza (2017), a série por ele assinada teve início em 18 de outubro de 1883 e fez parte de conjunto de mudanças que estava acontecendo no periódico, cujo proprietário José do Patrocínio, justificava por motivos diversos.

mais asseado e mais rico do que o seu [...] (Gazeta da Tarde, 08 de novembro de 1883)⁹⁰

A percepção de teatralidade no dia de finados escrita por Vasques no folhetim nos mostra como o universo de apreensão de seu olhar enxergava a interação e o comportamento cultural dos sujeitos. Cada apontamento estende uma visão de teatralidade para a espetacularidade do acontecimento no cemitério, que por si, já se torna o espaço das ambiguidades, há gente para ver, outra para ser vista. A cena cotidiana apresenta esses sujeitos claramente em cena, alguns preparados com seus gestos, outros abertos ao improviso. Mas são os olhares desses personagens que nos despertam, estão para ver e serem vistos, para isto constroem suas cenas, movem os objetos fúnebres, chamam a atenção.

De maneira geral, nos ocupamos em demonstrar como a percepção de teatralidade está construída nos enunciados vasqueanos. Apresentamos essa cosmovisão sob alguns aspectos importantes: o sujeito, o sujeito/ator, o sujeito/autor e os sujeitos/personagens. A consagração dessa realidade nos mostra que a teatralidade está presente no olhar apurado de Vasques para a vida, percebida e examinada por ele. Neste ponto os sujeitos interagem e fazem o acontecimento emergir na vida e na arte.

O olhar de Vasques voltado para a cultura brasileira pode ser associado a outra vertente do comportamento expressivo sob os alicerces dos estudos da cultura e da linguagem. Se antes analisamos como a teatralidade evreinoviana está introjetada em sua percepção de teatro e em sua obra artística, agora poderemos perceber a cultura em sua produção, ou seja, como a cultura da rua se materializou em sua atuação e escrita. A Vida e a Arte tornam-se atos conectivos, pois seus entrecruzamentos perpassam pelo pensamento de Vasques e suas projeções enunciativas. Visto que nosso autor possuía um olhar teatralizado para os acontecimentos cotidianos, essa visão foi construindo uma estilística pautada sob o gênero cômico. Dentro de sua cosmovisão sociocultural havia humor latente que percorreu toda sua vida e obra. Assim como François Rabelais (1494-1553) e Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881), ambos analisados pelo russo Mikhail Mikhálovitch Bakhtin (1895-1975), a arte de Vasques tem alicerces em sua experiência, na memória e na cultura popular. Para entender como associamos a obra vasqueana ao conceito de carnavalização, precisamos entender como este conceito foi

⁹⁰ Todas as citações referentes aos periódicos e produções de Vasques serão inseridas conforme a linguagem da época e como podem ser acessadas nos arquivos referentes.

construído por Bakhtin para enfim perceber como ele perpassa pela obra artística de Vasques.

Como veremos nos capítulos seguintes a obra de Vasques é construída sobre esse alicerce carnavalesco, constituída dessa exteriorização interna sobre si mesmo situado em um Brasil em transformação sociocultural. A linguagem das festas e do cotidiano se transpôs para sua forma estilística fazendo com que sua interação com o público fosse diferente da interação por outros gêneros teatrais. Vasques dialogava com a plateia e leitores, de tal forma, que produzia marcas expressivas e performativas advindas da linguagem popular. Como podemos ver neste enunciado do folhetim de 6 de novembro de 1883:

Com o que eu perdi ganharam os leitores, sem dúvida. Nem sempre se está disposto a ouvir lamúrias. Amofinado por aquela decepção, vesti-me, abri o guarda-chuva e comecei a dar umas voltas pelas ruas da cidade à procura de um assunto para folhetim. Qual! por mais que buscasse, por mais que indagasse nada me aparecia que me pudesse noutra coisa, só via finados por toda a parte. Foi por isso que, entrando na Rua do Ouvidor, pareceu-me entrar na morada dos mortos. Que tal, hem? Este absurdo deve ser recebido com uma gargalhada; contudo não deixo de ter minhas razões, pois era o resultado das ideias fúnebres que me assaltavam naquele momento. Há também na Rua do Ouvidor gente que vai para ver, para ser vista e para não ver nada. (Vasques in Souza, 2017)

Retratando o Rio de Janeiro, Vasques nos leva para situações do cotidiano em que o percebemos presente e atuante, como um sujeito observador, sua raiz teatral o motiva a observar e direcionar seus enunciados convocando o leitor a ser plateia das situações. Bakhtin retratou o universo carnavalesco das obras de Rabelais a partir de outro ponto, a cultura popular em sua dualidade opositiva com a cultura oficial e normativa seriam dois polos opostos que convivem lado a lado na vida do povo. A cultura pública, que transita nas praças e ruas se manifesta nas festas abertas, diferente da cultura oficial marcada pelo domínio do governo vigente ou da religiosidade institucional. A manifestação desse embate o fez perceber que havia muitos traços que se espalhavam na literatura e nas artes e eram capazes de criar processos conscientes de metamorfoses⁹¹.

⁹¹ Em 1941 Bakhtin apresenta sua tese de doutoramento no instituto Gorki, de Moscovo, votando a Saransk como catedrático após a Segunda Guerra Mundial, e sendo redescoberto por estudantes da capital russa na década de 60. Sua tese foi publicada em 1965 intitulada *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Na obra de Bakhtin o contexto de Rabelais (1494-1553) é apontando por seu valor ao lado de Dante Alighieri (1265-1321), Giovanni Boccaccio (1313-1375), William Shakespeare (1564-1616) e Miguel de Cervantes (1547-1616), mas também denuncia sua invisibilidade na história da literatura. O argumento demonstra que estudar o cerne da obra de Rabelais exige analisar as imagens que constituíam seus processos de escrita. Base de um aprofundamento já elaborado em *Problemas da Obra de Dostoiévski* (2018 [1963]) como já vimos anteriormente. O contexto

Por certo, a literatura carnavalesca se faz presente na obra de Vasques por meio de sua observação, de sua atuação e de sua capacidade em perceber as marcas expressivas do cotidiano que possibilitam conexões com a plateia e com o leitor. Foi neste intuito que introduziu nos palcos e folhetins, a ironia, a alegoria, as expressões da linguagem, as manifestações festivas da rua, como o Carnaval com o Entrudo e os Zé Pereiras que veremos nos próximos capítulos.

de Rabelais é complexo e enigmático. Foi necessário aprofundar nas fontes populares que constroem a ideologia dos personagens *rabelisianos* e suas relações dialógicas, este processo se demonstrou permeado pela cultura cômica na Idade Média e no Renascimento.

A TECITURA DA “COISA CÔMICA”: O ZÉ PEREIRA CARNAVALESCO

Figura 12: Entrudo e Carnaval de 1880



Fonte: *Revista Illustrada*, anno 5, nº 195, Rio de Janeiro, 1880. Disponível em: Hemeroteca digital.

A paródia é central na obra de Vasques. Canto paralelo, desenvolve a obra e/ou subverte. Como uma imagem no espelho, original e cópia se encontram. Em oposição ou em uma repetição diferenciada, ecoa seus originais, atualizando-os, complementando-os. Texto, eco e ruínas de texto em diálogo desconstruído e reconstruído. Arte e vida se parodiam. Neste capítulo se observa a carnavalização do Zé Pereira Carnavalesco em diálogo com a cultura carnavalesca do entre. A rua se percebe enquanto Arte. Ao serem encenadas nos palcos as peças e as cenas teatrais dialogavam não só com a cultura das ruas, mas também com outras peças que eram encenadas no Rio de Janeiro de seu tempo. A cena cômica, o Zé Pereira Carnavalesco, foi encenada em 1869, no palco Teatro Phenix Dramática, e se diferenciou da própria estilística e estética criada pelo dramaturgo, no que se refere ao número de personagens, pela musicalização presente na peça e pelo espelho da arte que se inseria na vida. Os personagens-tipo dialogavam diretamente com os

personagens da vida cultural fluminense, indo em caminhos outros do já conhecido teatro realista.

O final do século XIX no Brasil foi envolvido por mudanças radicais. O Rio de Janeiro fora cidade escolhida para ser o berço do modelo de civilização moderna. Apresentava tensões sociais e contrastes evidentes: de um lado uma classe urbanizada empregada no serviço público e no comércio e, de outro, uma classe marginal de escravizados e desempregados que vivia em condições precárias (Lopes, 1994). Essa “modernização” apontava para uma padronização que iria ser similar aos moldes civilizatórios europeus (reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro no início do século XX, inspirada na reforma parisiense entre 1853-1870). No Brasil colônia, o Rio de Janeiro, a maior cidade brasileira naquele momento, apresentava nas ruas as tensões da urbanidade que se adensava, entre os diferentes grupos sociais, com as difíceis condições de vida para a maioria da população e as diversidades de manifestações populares em oposição ao regime político, nas lutas antiescravagistas e pró-república ou em apoio ao formato existente.

No Rio de Janeiro, eclodiam a falta de local de moradia e, ao mesmo tempo, as habitações coletivas insalubres (cortiços), as epidemias de febre amarela, varíola, cólera, conferindo à cidade o apelido de “cidade da morte”. Em 1930, por exemplo, quase metade das mortes ocorridas no Brasil seriam ainda causadas por doenças infecciosas e parasitárias⁹². As reformas urbanas após a Proclamação da República procuravam o saneamento e o embelezamento do Rio de Janeiro, que será então chamado de cidade maravilhosa, moderna e cosmopolita.

As festas, nesse processo de mudança e nas décadas seguintes, acompanham as novas formas que surgiam no interior da sociedade. Havia uma clara tensão social, o processo de higienização iniciado e os intelectuais da época faziam pipocar grupos diversos nos vários cantos do país, que se digladiavam, entre outras coisas, entre o ser ou não ser tupiniquins. As manifestações populares tiveram um papel importante nesse processo de mudança, pois, formadas em sua maioria pelas camadas mais pobres, conseguiram construir a seus modos uma linguagem própria em cada grupo que satirizava o “de dia falta água e de noite falta luz”. O carnaval, a festa que conseguia reunir diversas narrativas, brincadeiras, danças e grupos, tornou-se o símbolo tensionado, contradiscurso polifacetado dessa tentativa de construção de homogeneização cultural; era um destes

⁹² Kalache, A. et al. O envelhecimento da população mundial. Um desafio novo. *Rev. Saúde Pública*, S. Paulo, v. 21, p. 200-210, 1987.

espaços que não continha em si apenas uma festa, mas várias festas, várias visões de mundo e, por que não dizer, carnavais (Cavalcanti, 1999; Queiroz, 1999).

Na cidade do Rio de Janeiro final do século XIX, enquanto o urbanismo se demonstrava necessário na capital do Brasil, a Guerra do Paraguai ganhava os noticiários da imprensa, que mencionava a nomeação do genro do imperador D. Pedro II para operar os processos finais contra a resistência paraguaia, na quinta fase, que fora intitulada campanha da cordilheira e que resultou na morte de mais de 5 mil paraguaios como desfecho. A população voltada para os problemas estruturais e a popularização da Guerra do Paraguai alvorçavam uma sociedade em busca de afirmação. A rua do Ouvidor, que se tornou referência entre os cariocas e apelo dos letrados como o espaço da plena civilidade, “transformava-se no símbolo dileto dessa nova forma de vida em que se pretendia, nos trópicos, imitar a mesma sociabilidade das cortes ou dos mais recentes bulevares europeus” (Schwarcz, 1998, p. 107), palco da moda, da elegância, dos debates, das novidades da corte, concentrava as atenções da cidade. Nota-se que a questão espacial no interior da cidade é muito importante para a constituição da noção de teatro que foi erguida pelas elites cariocas, aliás esta é uma temática de suma importância pois a luta entre os eventos da rua e eventos nos espaços edificadas e reservados que vão gerir as diferenciações e a proliferação dos guetos sociais.

3.1 E viva o Zé Pereira: o nascer da coisa cômica

Em 10 de junho de 1869 a imprensa noticiava peças que seriam encenadas em alguns dos teatros no Rio de Janeiro, geralmente em um pequeno bloco reservado aos teatros. Entre as companhias, a Associação Emprezaaria que era dirigida por Francisco Corrêa Vasques. Os cartazes indicavam informações sobre as peças que seriam apresentadas, com diferenciações de palavras e formas gráficas, bem como indicação dos atores e seus personagens. As peças noticiadas apontavam os gêneros e palavras expressivas para o chamamento do público. A propaganda demonstrava o que também era fora dos jornais: uma disputa pelos expectadores na sociedade do espetáculo no Rio de Janeiro. O recorte do jornal já nos garante adentrar o mundo da teatralidade carioca, onde uma trupe parisiense disputa visibilidade lado a lado com as peças brasileiras do Vasques e Furtado Coelho, como era conhecido o ator, dramaturgo e empresário português, Luis Cândido Furtado Coelho (1831-1900)

Figura 13: Anúncio *O Zé Pereira Carnavalesco*

THEATRO FRANCES DRAMATICO.

59 RUA DA AJUDA 59

ASSOCIAÇÃO EMPREZARIA BIRIGIDA PELO ARTISTA VASQUES
HOJE QUINTA-FEIRA 10 DE JUNHO DE 1869
SUCCESSO POPULAR!
 2ª representação da opereta em 1 act. e 1 quadro.

O SR. MELLO DIAS (AMANTE DAS MESMAS)
 imitação de M. Chabergny, por a sua poesia.
 Musica de J. OFFENBACH, com uma lambagem de VICTOR GUSMAN.

Esposo de Mello Dias, ex-boticario, pouco melancólico.	Mr. Ferreira.
Yerulim, namorado que gosta em casa com a filha do ex-boticario.	» Heller.
Zé Pereira, criado de Mello Dias.	» Vasques.
Anastacia, convidada, marido de Anastacia.	» Graça.
Anastacia, convidada, mulher de Anastacia.	D. Cláudia.
Ematiana, filha de Mello Dias.	Mlle. Adèle Escudero.
Herr Vohrburgmuntzsch, pianista allemão.	» Pinto.

Candidatos diversos.

A noite parase antes o Amassou e o Pato, muito tempo antes da decoreta das membrinas de berracha.

A PANELLA DOS FEITIÇOS
 DELLE MENTAS BOLONNESE

LES BAVARDS
 por Mlle. Aurelie.

O espectáculo começará pela applausão a meia noite em 3 actos

O CASAMENTO SINGULAR
 A's 8 ho.as.

EM FOLHES PARA SEREM REPRESENTADOS A SEITA

O ZÉ PEREIRA CARNAVALESCO
 com musica, que se deve parecer muito com LES POMPIER DE NANTERRE, arranjada pelo artista VASQUES.

O THESOURO
 imitação da opereta em 1 acto Le mariage aux Indes, musica de Offenbach.

Fonte: (Jornal do comercio – RJ – ano 1869 edição 00160) – rio de janeiro quinta-feira 10 de junho de 1869.

Figura 14: Anúncio *O Zé Pereira Carnavalesco*

Fonte: (Jornal do comercio – RJ – ano 1869 edição 00160) – rio de janeiro quinta-feira 10 de junho de 1869.

Embora a propaganda apontasse a apresentação do Offenbach “*O Sr. Mello Dias (amante das mesmas)*”, é a cena cômica em ensaio que chama atenção. Intitulado de *O Zé Pereira carnavalesco*, foi acrescentada na descrição “coisa cômica, que se deve parecer muito com *Les Pompiers de Nantarre*, arranjada pelo artista Vasques”. A cena em si nos coloca diante de um acontecimento que para ser analisado necessita de uma ampliação

para além da arquitetura teatral, avançando para uma arquitetônica do acontecimento teatral que dê conta de analisar como a performance da cena cômica, considerada menor em quesitos valorativos em seu tempo, foi capaz de mobilizar um conjunto de ações que reverberaram pelo tempo.

Figura 15: Anúncio *O Zé Pereira Carnavalesco*

Fonte: (*Jornal do comercio* – RJ – ano 1869 edição 001850) – rio de janeiro 2 de julho.

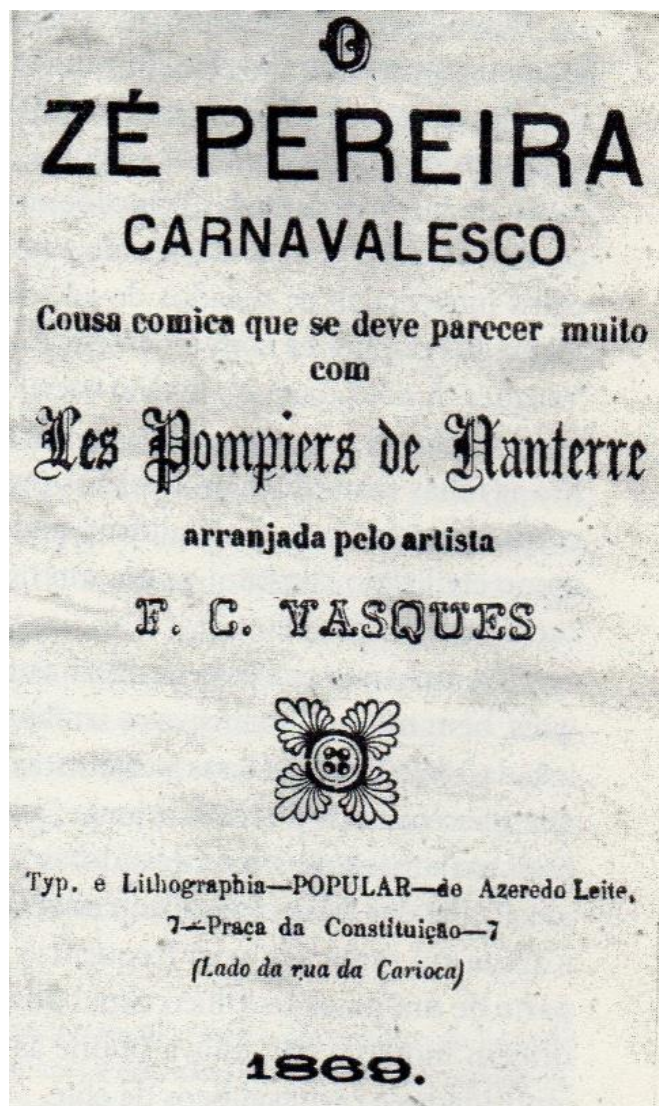
Figura 16: Anúncio *O Zé Pereira Carnavalesco*

Fonte: (*Jornal do comercio* – RJ – ano 1869 edição 001850) – rio de janeiro 2 de julho.

No dia 5 de julho o *Jornal do comércio* de 1869 já noticiava a “coisa cômica” Zé Pereira carnavalesco em sua 4ª apresentação, o que duraria por muito tempo em cartaz sendo o suficiente para atingir espectadores diversos. Seu tempo não se limitou ao período em que foi sendo apresentada, pelo contrário, foi assimilada pelas festas carnavalescas,

atingiu aos cronistas, estudiosos do carnaval, da música e está em movimento até os dias de hoje.

Figura 17: Capa do folheto da cena cômica *O Zé Pereira Carnavalesco*.



Fonte: Acervo Funarte/Cedoc.

Vasques tinha uma fórmula peculiar de encenação, suas cenas cômicas produzidas até então tinham uma estrutura diferenciada pois eram curtas, com formato de monólogos, em diálogo direto com a plateia quebrando a quarta parede, como já vimos no capítulo inicial. A fórmula na composição das cenas estava pautada na introdução da paródia, da sátira, da música, das letras fáceis, das melodias simples, dos assuntos cotidianos e em voga, “as cenas cômicas ainda apresentavam umas outras peculiaridades”. Eram encenadas em palcos teatrais e picadeiros circenses, tanto no Brasil como na Europa, o que as tornava bastante populares entre as plateias mais heterogêneas (Souza, 2006, p.

155), geralmente nos intervalos das peças ou no final para o encerramento da noite. E foi somando a cultura popular da manifestação cultural Zé Pereira, que circulava no carnaval, que sua “coisa cômica” atingiu em cheio a sociedade carioca. A menção da performance nos jornais e revistas da época era acontecimento garantido com discursos ora empolgantes pelos elementos característicos, como a sonoridade dos bumbos e as fantasias, ora pela repercussão negativa por parte de alguns “homens de letra” que a achavam uma atividade de baderna, barulhenta, semelhante ao findado tradicional *entrudo*.

A cena cômica de Vasques que conhecemos por meio da obra de Procópio Ferreira (1898-1979) se passa no Rio de Janeiro, tendo como espaço uma praça, oito horas antes de Quarta-Feira de Cinzas, em ato único. Foi publicada em livreto pela tipografia e litografia popular de Azeredo Leite (cujo proprietário era Francisco Thomaz de Azeredo Leite), que naquele ano estava instalada na Praça da Constituição (lado da rua da carioca). O folheto tipografado com o ano de 1869 possui algumas referências dos personagens e suas descrições, bem como dos atores em cena. No folheto também é indicada a parodização e referência da obra *Les Pompiers de Nanterre* que era encenada no Brasil no Teatro Lyrique Français pela Troupe Parisienne no mesmo ano. A sequência de atores e personagens segue a seguinte ordem, conforme consta na descrição de Procópio Ferreira e no cartaz do folheto:

Tabela 4: Personagens da coisa cômica

PERSONAGEM	ATOR	OCUPAÇÃO SOCIAL	CARACTERÍSTA
Joaquim Madruga	Sr. Vasques	Funileiro	Toca clarineta para maçar o próximo, nos dias de carnaval
João Pimpão	Sr. Ferreira	Charuteiro	Tocador de zabumba para maçar o próximo nos dias de carnaval Bêbado
José da Véstia	Sr. André	Vendedor de galinhas	Tocando caixa de rufo por sua conta e risco Comanda a marcha “Alto frente, porfilar!”
Manoel Ferreiro	Sr. Pinto	Músico	Assoprador de fagote para prejuízo dos tímpanos da humanidade
Joana Perereca	Sra. D. Virginia		Virtuosa criatura que frequentava o Pavilhão
Chico da Venda	Sr. Carvalho	Pedestre	Formando como sempre a opinião pública

			O chico faz o discurso moralista tanto dos Zés quanto da Joana Perereca
Mascarados	Não diz		De todos os gêneros
Chicard		Uma moça	O termo foi usado para um personagem, uma moça que canta uma quadrinha

Vasques leva à cena um texto diferente de suas outras cenas cômicas, a princípio até sua especificação foi diferenciada pois não recebe a nomenclatura de cena cômica, e sim de coisa cômica. Essa diferenciação fica clara quando notamos a introdução de outros personagens contracenando e a demonstração de algo diferente do que já estava sendo feito por ele. Devemos lembrar que a maioria de suas cenas cômicas até então era produzida tendo um personagem central com o texto em monólogo direto e quebra da quarta parede. A cena é trilhada por quatro músicos: Madruga, Pimpão, Véstia e Ferreiro. Madruga toca clarineta, Ferreiro toca fagote, Pimpão toca zabumba e Véstia toca caixa de rufo. Na rubrica de Vasques, os quatro entram tocando e cantando os versos:

E viva o Zé Pereira!
 Pois que a ninguém faz mal
 E viva a bebedeira
 Nos dias de carnaval!
 Zim, balala! Zim, balala!
 E viva o carnaval!

Véstia interrompe a caminhada do grupo com um grito de comando e ordem: Alto frente, porfilar! Ao enunciar, o grupo para, iniciando uma discussão entre Véstia, que se destaca como o comandante, e Madruga. A discussão se desliza pela queixa de Véstia direcionada a Madruga, dizendo que este não consegue se estabelecer no alinhamento. Madruga revida a investida com o trocadilho: “Olá seu homem dos funis, não quero graças comigo, senão enfio-lhe esta clarineta pela boca adentro, que você fica três dias a tocar variações em lá menor” (p. 402 in Procópio). Ferreiro entra na discussão tentando apaziguar a situação destacando que é dia de carnaval, dia de alegria. Véstia, então, propõem que eles descansem um pouco, braços e beijos, e para matar o tempo lança um jogo de adivinhações. Na primeira parte do texto, temos os personagens apresentados e suas respectivas atitudes carnavalescas. Nessas condições precisamos criar a imagem desse grupo de músicos que, tocando e cantando, se mostram em pleno desfile em dia de carnaval. Enquanto Véstia é o comandante, Madruga se mostra mais arisco e irritado,

tanto que os trocadilhos ácidos farão parte de sua trajetória na história. Ferreiro é sempre animado nos enunciados vibrantes, enquanto Pimpão se fixa como o músico bêbado e com tiradas não inteligentes, dizendo em vários momentos cambaleando: “oh! gentes, a modo que eu já estou meio bêbado!”.

Ao fazer a primeira parada do grupo de músicos, Véstia propõem um jogo de adivinhações para matar o tempo, mas Madruga que comanda o jogo de charadas, muito comum entre as brincadeiras populares infantis, vistas como um momento enigmático, a maioria possui respostas divertidas em tom de comédia, quase sempre começando por: o que é? O que é o que é? Na construção dramática da segunda parte da primeira cena, Vasques se utiliza dessa estrutura para desenvolver os personagens e mostrar suas personalidades por meio das respostas ou de como lidam com as respostas. As perguntas de Madruga são o mote para desenvolver e criar o movimento na cena entre os personagens. Na primeira pergunta “Qual a nota de música que anda no céu e no mar?” (in Procópio, p. 403), há um jogo com a palavra *falua*, de origem portuguesa, que significa uma pequena embarcação de pequeno porte tendo em sua estrutura duas velas triangulares, muito usada para recreação na monarquia portuguesa. A nota musical *Fá* que transita entre o céu e o mar, na adivinhação ganha a versão com a palavra *falua* que se materializa na embarcação no mar e na separação da palavra *lua*.

Fá + Lua

Ao celebrarem a resposta correta da adivinhação, os músicos iniciam a caminhada cantando; e novamente param, quando Madruga faz uma nova pergunta: “qual é a letra do alfabeto, que muita gente boa gosta de pregar nos alfaiates, sapateiros, donos de casa etc., etc.?” a resposta é uma bizarrice ortográfica: *k-lote*, fazendo a mesma referência divertida ao fonema: *k* e *ca*, considerando que a forma correta é *calote*. Notemos que a pergunta vem com uma crítica ao comportamento social: “muita gente boa” que prega o *calote* no comércio, algo proposto por Vasques em suas cenas cômicas ao sempre destacar as pessoas que vivem outras personas diferente das suas condições reais de classes.

Na estrutura da cena, Pimpão, a personagem bêbado, nas duas perguntas de adivinhação oferece as respostas risíveis fazendo dele o bobo do grupo que não consegue acertar nenhuma e ainda ser achincalhado bêbado sem inteligência. O contraponto fica nas posições de Véstia e Ferreiro que solucionam a questão com a resposta correta, que sempre termina com grande festa e exaltação ao acertador. Ao finalizar as adivinhações e celebrarem Manoel Ferreiro, o acertador da pergunta, os músicos marcham e cantam a

quadrinha “E viva o Zé Pereira”. Em uma nova parada, Véstia propõem que eles cantem alguma coisa, que em sua denominação, seria asneiras de carnaval, onde cabe qualquer canto. As improvisações são formadas por rimas em quadrinhas que finalizam com a quadrinha refrão “E viva o Zé Pereira”.

Uma tarde passeando
 Lá na rua do sabão
 Eu fiquei sem meu chapéu
 Por causa da viração!
 Eu não sinto, o meu chapéu
 Nem que isto me aconteça
 Sinto: só deixar com ele
 A minha pobre cabeça.
 E viva o Zé Pereira!
 Pois que a ninguém faz mal!
 E viva a bebedeira
 Nos dias de carnaval!
 Zim, balala! Zim, balala!
 E viva o carnaval
 (Vasques *in* Ferreira, 1979 [1938], p. 404)

A primeira cena se encerra com uma mudança na seção de rimas, pois Madruga propõem que os músicos saiam da cantiga para a prosa. Ele pede que os companheiros façam de conta que ele seja um deputado eleito e que irá fazer um discurso. Ao longo do discurso nos dá várias versões das asneiras se nutrindo da ambiguidade das palavras: mão, cara, pé e testa.

A minha mão, senhores, é uma mão, desfruta a vida e torna a ser mão; pratica que enquanto for mão há de aplainar tábuas de gamão para meu primo Simão que tem um gênio azedo, conhecer ali mão doce de um carpinteiro Vasques *in* Ferreira, 1979 [1938], p. 406).

Na segunda cena três novos personagens aparecem mudando, de certa forma, o curso antes seguido pelos nossos personagens. Chico da venda entra com uma coroa de louros enfiada no braço trazendo junto de si outra personagem nomeada Joana Perereca, com eles adentram a cena os Mascarados, que na descrição de Vasques são máscaras de todos os gêneros. Ao contrário da cena anterior, nossos músicos não mais interagem com falas, abrindo palco para os Mascarados, Joana Perereca e Chico da venda interagirem entre si.

Joana Perereca é a figura central dessa cena, em que os mascarados emitem falas de duplo sentido com a palavra Perereca, e constroem os discursos, como: “ó Perereca,

Perereca, não tens água na caneca?” (Vasques *in* Ferreira, 1979 [1938], p. 407). Joana é retratada como uma virtuosa criatura que frequentava o pavilhão, não há clareza sobre a natureza da personagem, mas no decorrer dos discursos tudo indica que seja prostituta. Joana se diverte ao entoar sua breve fala aos personagens que a ironizam demonstrando seu poder encantador na quadrinha: “hei de dançar uma canção, que há de levar tudo a breca!”. Não é por acaso que seja a única personagem feminina identificada na cena, a dança das mulheres neste período tinha uma força de encantamento entre os homens frequentadores de prostíbulos e dos teatros e cabarés. Por certo, Chico da venda é o personagem que representa a opinião pública. Criado no teatro realista com cunho didático, o personagem construía em seu discurso moralizante um diálogo com a plateia, ele é frequente nos textos de Vasques. E por aqui, mantém seu foco no discurso se atendo à relação com Joana Perereca, tendo em vista sua forma moralizante: “[...] Não te meto azorrague da crítica, mas sempre te direi: Joana – nem tudo o que luz é ouro [...]” (Vasques *in* Ferreira, 1979 [1938], p. 407).

Chico termina seu discurso emocionado e emocionando os outros personagens que respondem vivas também chorando. Ao finalizar o discurso o personagem convoca todos para o início do baile que irá começar e que já havia sido anunciado por nossos músicos, porém Chico convida outra personagem, a Chicard⁹³, que na rubrica de Vasques indica: moça canta. Esta personagem é característica do carnaval francês, em bailes da segunda metade do século XIX. Em grande elevação ao Zé Pereira a moça canta poeticamente os versos (Vasques *in* Ferreira, 1979 [1938], p. 408):

O Zé Pereira no Carnaval
 Pode a zabumba rebentar
 Mas depois desta folia
 Outros lhe tomam o lugar!
 Sem máscaras percorrem eles
 As ruas desta cidade,
 Arrebentando sem malho
 A pele da humanidade!

⁹³ Segundo a enciclopédia livre, Wikipédia o “Chicard é um personagem carnavalesco que se entregava a danças grotescas em bailes de máscaras, em voga na segunda metade do século XIX. O personagem foi criado por Alexandre Lévêque. O traje de Chicard consistia numa montagem bizarra de objetos heterogêneos, cuja parte distintiva era quase sempre um capacete com uma pluma colossal. Uma obra de 1841, assinada por Chicard e Balochard, sobre os bailes do Carnaval de Paris, chama a este capacete “capacete de estivador”. Ao traje adicionava-se uma blusa de flanela, botas fortes e luvas com punho. O resto dos acessórios podia variar muito. Este traje, inventado por Levesque, pelo seu chique, rendeu-lhe o nome de “Chicard”.

O retorno da fala dos nossos músicos acontece já no final da cena com Madruga tomando a palavra, depois de grande cantoria do refrão, para cantar por parte do autor, versos que comunicam diretamente com a plateia expondo e destacando a obra parodiada e a escolha do nome (Vasques *in* Ferreira, 1979 [1938], p. 408):

O autor manda pedir
Um pouco de paciência
Mais do que nunca precisa
Toda vossa indulgência?!

Deêm palmas e desculpem
Este trabalho grotesco
Que devendo se chamar
- Les Pompiers de Nanterre, excentricidade parisiense, que se apresenta no Alcazar, mas ele aqui intitula:
O Zé Pereira carnavalesco!

A coisa cômica finaliza com Chico da venda chamando para a dança da quadrilha prontamente tocada pelos músicos. O encerramento de Vasques demonstra a mais pura natureza de sua escrita, as voltas que seu texto dá em torno da sociedade brasileira e os elementos existentes nas cenas destacam a forte influência da vida cultural e da diversidade festiva do carnaval. O tom elevado dos enunciados e a sensação de cada palavra sentida constroem uma bela quadrilha, com palavras e versos que dançam na mistura da cadência carnavalesca, dos corpos teatralizados que compõem nosso imaginário. A essência da coisa cômica de Vasques é ser carnavalesca, os vários fatores já demonstram sua personalidade ambígua e polêmica. Ao chamar a cena cômica de coisa, nosso autor expõe seu carácter satírico apresentando ao público e direcionando aos críticos que a cena é algo novo, que não pode ser associada ao modelo existente, a estrutura da cena é contaminada pela linguagem carnavalesca.

3.2 “Esta vida, repito, é uma mascarada eterna, um entrudo perene”: as memórias de um carnaval nas entrelinhas da coisa cômica

No trecho anterior vimos que o texto de Vasques possui aspectos complexos de serem lidos em nossos dias, e por isso sua coisa cômica se tornou um trabalho com trechos abstrusos para os dias atuais. De fato, era sua marca possuir os elementos do cotidiano e os acontecimentos que giravam a sua volta. Por isso o carnaval o interessou de maneira

absurda e foi utilizado como uma oportunidade extrema para unir-se à parodização da obra francesa *Les Pompiers de Nanterre*. A paródia nos dá uma cosmovisão antropofágica da relação existente entre o consumo social daquela sociedade oitocentista. Mas para recorrer ao universo carnavalesco presente na obra precisamos aprofundar na festa carnavalesca e seus desdobramentos.

Em 14 de fevereiro de 1884, Vasques tematizou o carnaval em uma de suas cenas cômicas para o periódico *Gazeta da Tarde*. No texto é possível percorrer por um conjunto de elementos do carnaval fluminense que são importantes para compreender a coisa cômica. Começemos por aqui. A ideia de carnaval exposta nos diz aos apontamentos sobre o fervor causado pelo período do carnaval na sociedade fluminense, há um contexto histórico presente que nos mostra que nosso autor estava interessado nas memórias do carnaval e como estes aspectos estão presentes nas cenas. Escrita quinze anos depois da estreia da obra *o Zé Pereira Carnavalesco*, a cena cômica em sua paisagem apresenta um carnaval diferente, ao mesmo tempo que agrega o saudosismo de um antigo carnaval, modificado pelos comportamentos, mas vivo em sua diversidade e capacidade de adaptação ao meio sociocultural.

Vasques nos diz: “os depósitos de bisnagas e de estalos surgem por toda a parte, e os limões de cheiro fabricam-se as dúzias, em quase todas as casas. Creio que ainda este ano o entrudo será de entrar em luta com o carnaval” (Rio, 14 de fevereiro de 1884). Essas imagens do carnaval que são apresentadas por nosso autor e que inspiraram a criação da coisa cômica evidentemente emergem a capacidade construtiva da memória existente do carnaval. Esses fragmentos de memórias ajuntam em diversidade e ambiguidades próprias da relação dos indivíduos com o carnaval. No enunciado Vasques expõe duas expressões que parecem ser redundantes: Entrudo *versus* Carnaval. No Brasil oitocentista a imagem do entrudo em luta com o carnaval tornou-se uma das mais ambíguas imagens já construídas na cultura festiva brasileira.

O entrudo foi uma das primeiras manifestações carnavalescas apontadas no Brasil colônia, ele tradicionalmente acontecia no contexto da festa carnavalesca, e em si agregava alguns elementos: limões de cheiro, potes com água, ovos, alvaiade, polvilho, fantasias, todos estes permeados por jogos de interação e revide⁹⁴. Da casa para a rua ou

⁹⁴ O pesquisador do carnaval Aroldo Costa em sua obra *Políticas e Religiões no carnaval* (2007) nos mostra que a performance do Entrudo já acontecia muito antes, longe dos grandes centros da colônia, segundo ele: “É comum atribuir-se o início da história do carnaval no Brasil com a chegada da família real, em 1808, já que em Portugal os festejos eram realizados há muito tempo, especialmente baseados no entrudo, que foi

da rua para casa, por um tempo a forma de jogar nas brincadeiras definiram a cadeia social e as formas de revidar. As ações se baseavam objetivamente em jogar um elemento em alguém divertidamente, água ou ovos, entre outros já mencionados. Dentro de casa ou na rua esta performance causava uma grande movimentação de caos na normalidade, pois abolia momentaneamente a estrutura social vigente e as relações de proximidade entre os envolvidos. O ato de jogar pode aqui ser entendido em todas as combinações possíveis do conceito. O jogo carnavalesco se desdobrava entre o entreter, divertir, brincar, festejar, e o arriscar-se, apostar no movimento e na ação esperada do revide.

Os jogadores que tinham a rua como palco se deparavam com diversos percalços nas ruas do Rio de Janeiro do início do século XIX. Ruas sujas, sem calçadas, pedras irregulares, nada convidativas para os de dentro das casas e pouco confortáveis para os da rua. Em tempo de festa os jogos trilhavam nas estreitas ruas, tomados pelos pós lançados, em corpos já molhados pelos líquidos e que formavam o lamaçal *entrudesco* brasileiro. Devo dizer que “grande parte das famílias ficava em suas casas, ou na casa de amigos, cuidando de lançar ou revidar seus limões-de-cheiro e suas seringas com líquidos” (2004, p. 89), afirmação feita pelo pesquisador Felipe Ferreira (2004) que conclui demonstrando que nos dias de Entrudo os logradouros da cidade se encontravam, as ruas estavam entregues “aqueles que em todo o período colonial eram seus verdadeiros ocupantes: os negros escravos e os pobres em geral” (p.89). A performance do entrudo familiar não se resumia apenas em seu ápice do jogo, mas se constituía muito tempo antes com a manufatura dos produtos necessários, como os limões-de-cheiro que eram bolas de cera preenchidas com água perfumada, produzidas nas casas senhoriais usadas para consumo próprio na brincadeira ou vendidas nas ruas.

A brincadeira carnavalesca retratava a situação de classes no Brasil, evidenciando o costume de uma festa que insistia em romper as barreiras sociais, pelo menos momentaneamente. Trazidas pelos primeiros colonizadores portugueses, era costume no interior de Portugal festejar com grande zombaria entre brincadeiras e algazarras. O jogo *entrudesco* se caracterizava pela resposta do alvo, o jogador de resíduos, de certa forma, aguardava que o outro se expressasse divertindo e correspondendo com seus resíduos em

muito cultivado por aqui. Acontece, porém, que em 1742, com a vinda de 60 casais naturais da ilha do Açores para se estabelecerem no Sul do país, por determinação das autoridades portuguesas, que doavam “um quarto de légua” para cada casal, lá chegaram também as primeiras manifestações do carnaval ibérico. A cidade que eles fundaram recebeu, inicialmente, o nome de Porto dos Casais; mais tarde, foi batizada definitivamente como Porto Alegre (2007, p. 27).

mãos ou revidando, com indignação causando uma briga ou com alegria correspondente. De fato, a imprensa da época noticiava diversos movimentos com foco nos conflitos que foram causados, o que demonstrava que o limite casa e rua, não eram barreiras rígidas em tempos de carnaval.

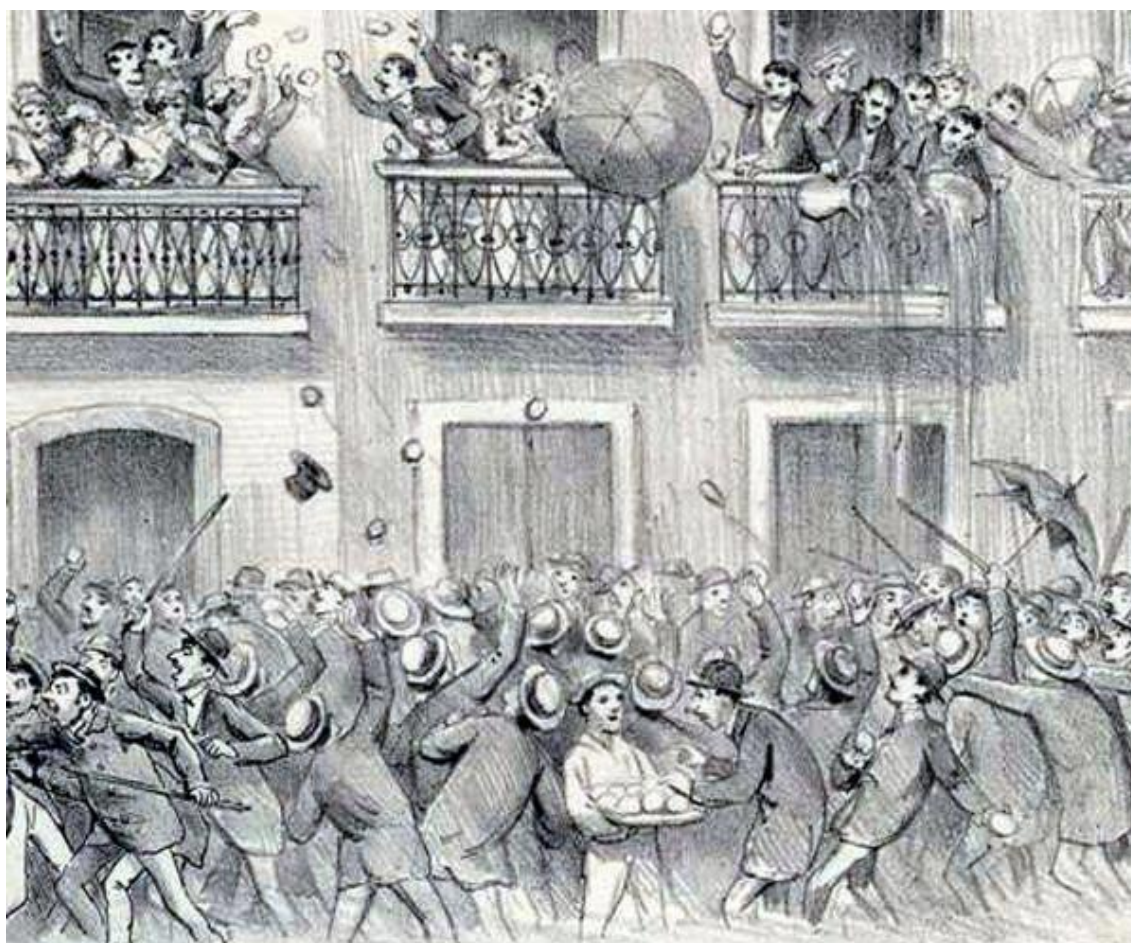
Figura 18: Jogos durante o Entrudo no Rio de Janeiro



Fonte: Autoria: Augustus Earle.. National Library of Australia.
Técnica: aquarela. Ano:1822. Dimensão: 21.6 x 34cm.

Com o passar dos anos e o envolvimento entre casa e rua, os jogos foram ficando violentos, os recursos para a brincadeira cada vez mais caóticos, a ponto de a ação de revidar se estabelecer com água suja, restos de comida, areia, dejetos, urina, fezes, “o que estivesse a mão” (FERREIRA, 2004). Na mistura da confusão, acidentes poderiam ocorrer; com uma bela ironia, claro, algum “senhor de escravo” poderia ser atingido por acidente. De toda forma, em ambos os conflitos ocorriam situações extremas fazendo com que a polícia de algumas cidades estabelecesse decretos proibindo o jogo nas ruas com condenações severas para civis e escravos, deixando as casas livres das proibições.

Figura 19: Entrudo

Gravura. Autor desconhecido. Ano: 1884⁹⁵.

Em tempos de carnaval, a semelhança entre o percurso brasileiro e as origens medievais europeias é forte, principalmente porque a festa popular que transita em muitas culturas, e se destacou na Idade Média europeia do *Adeus Carne*, influenciou os países colonizados por países europeus com muitas de suas brincadeiras características. Configurou-se no Brasil como uma das teatralidades mais significativas que temos até os dias de hoje. Sua influência foi importante para o processo criativo e ideológico na literatura e nas artes e possibilitou novas formas de relações efetivas entre as culturas existentes no País. As festas no Brasil foram momentos importantes de vivência entre os moradores das cidades. Concentradas nas religiosidades elas mantinham, no país tropical, o fortalecimento do catolicismo, ao mesmo tempo em que ia se tornando espaços de trânsito cultural entre escravos, pobres e elites.

⁹⁵Acesso em: <https://iconografiadahistoria.com.br/2021/02/13/entrudo-a-pratica-carnavalesca-surgida-no-brasil-colonial-que-banhava-pessoas-de-urina-e-restos-de-comida/>.

No carnaval esse trânsito cultural se tornou mais evidente, de tal forma que em alguns momentos foi possível ver senhores, senhoras e escravos com os devidos papéis sociais em um mesmo espaço nas casas, e nas ruas uma mistura e algazarra sem fim. Porém, estes momentos também se ligam aos aspectos da vida do povo, em que nada é homogêneo; no carnaval, nem tudo é todos. Mas todos podem ser tudo o que desejam nem que seja por um instante em um ensaio sócio-imaginativo. O jogo do entrudo por um tempo igualou os atores sociais, fazendo dele a principal atração esperada do ano, os jogadores sabiam seus papéis, quando a rua era o cenário, o jogo tornava-se livre, com desfechos ora surpreendentes. Na casa a hierarquia permanecia (Ferreira, 2004, p. 96-97), o jogo era claro, os pobres e escravos não podiam revidar, mas podiam ser alvos constantes, se o revidassem seriam punidos. Porém a rua é o palco da mudança. Na rua o jogo tinha a possibilidade do improvisado livre, e as regras ora mantidas nas casas, descolocadas para a rua, estavam sujeitas a mudanças repentinas. Aqueles que porventura se incomodaram, usaram de outros meios para os desfechos para além do jogo, e, portanto, os muitos conflitos. O entrudo foi uma manifestação carnavalesca que, no Brasil, ocupou por um bom tempo seu lugar ao sol. Por muitos anos era a principal atração dos festejos, ao mesmo tempo que evidenciava o envolvimento das classes sociais de forma ambígua.

A teatralidade do entrudo se dá pela diversidade de movimentos entre os personagens, cenários, jogos, enredos e objetos de cena, todos voltados para um riso especial, que ganhou na rua seu caráter renovador, “o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Bakhtin, 1987 [1965], p. 8). O Carnaval a que se refere Bakhtin não é o mesmo carnaval do entrudo, por aqui a permissividade transitava no aspecto ideológico das elites, porém assim como no carnaval medieval, o entrudo foi um ensaio importante para as novas mentalidades que viriam em seguida principalmente nas mudanças dos modos de comportamento brasileiro no século XIX.

Em um momento de festa o corpo expressivo está à margem, que soma ao conjunto estrutural do próprio acontecimento. No caso do jogo do entrudo, as mudanças em torno das formas de acontecer foram modificando a percepção sociopolítica de leituras da brincadeira, enquanto performance, a brincadeira teria seu ápice enquanto durasse o carnaval, as regras estariam ligadas aos grupos familiares e aos pequenos grupos da rua. Mas com o tempo essas relações dos grupos foram se misturando e gerando os conflitos de normas e regras de permissividades. O tempo da rua não era o tempo da casa. Os papéis

sociais, que continuavam os mesmos, nas ruas eram adensados por pequenos improvisos distantes da normalidade cotidiana. Os pequenos envolvimento no jogo já ensaiavam o que seria a vivência nos anos seguintes das novas formas de carnaval. As rupturas dos comportamentos se deram em respostas aos revides e ataques. O entrudo além da diversão era uma forma de ensaiar os desejos e vontades da vida cotidiana. Certamente na mistura da confusão, um senhor desajustado seria alvejado. E talvez por isso em quase trezentos anos de entrudo, as mudanças no pensamento brasileiro com a presença da Família Real, seria a oportunidade para declarar a brincadeira como primitiva.

Entre 1809 e 1810 o mineralogista britânico John Mawe (1764-1829), depois de uma longa viagem pela América, aportou no Brasil e obteve autorização de D. João VI para conhecer as jazidas de diamantes na região de Minas Gerais. Sua passagem pelo Brasil e o tempo de convívio rendeu descrições sobre a viagem que mostram detalhes de suas observações sobre os costumes. Em umas das descrições, Mawe nos conta do costume de jogar frutas artificiais, que se pareciam com limões ou laranjas feitos com ceras derretidas e preenchidas com água e perfume. No jogo observado pelo autor é destacado que as senhoras iniciavam jogando as bolas, em seguida os cavalheiros revidavam, o jogo apresentava ambos os gêneros extremamente molhados pelo tal divertimento. Uma curiosidade na descrição de Mawe (1944 [1816]) é o fato de dizer que havia desfiles de pessoas mascaradas pelas ruas em tempos de carnaval e que a fabricação e venda das frutas era uma fonte de renda no período. A descrição nos mostra a diferenciação de observações que estamos analisando até aqui, mas conduz nossa percepção para entender o quanto este jogo carnavalesco foi valorativo para o período.

A teatralidade é um acontecimento que se configura na presença do outro, sendo assim se completa na resposta que o outro dá em relação à capacidade de absorção da gama do que foi visto. Esse processo certamente move um conjunto de experiências individuais em um contexto ideológico, que traz consigo o espectador em suas várias posições. No entrudo havia participantes ativos, mas também havia aqueles que apenas espiavam pela fresta da janela, e nem por isso deixariam de testemunhar a ação. Isso vai além do que nossa compreensão abarca. Porém, o que temos em mente é a capacidade de leituras e as respostas a elas. A elite brasileira, sedenta por mudanças, que se adequassem ao novo estilo de vida que se mostrava, e pelas leituras da brincadeira na rua, atacaria com firmeza para combater as ideias revolucionárias que integrassem o povo. Com a independência, em 1822, da coroa portuguesa, a elite se aproximou muito mais de uma idealização dos modos franceses, pois a França representava a luz da civilização que

iluminaria os caminhos para a modernidade, portanto, o modelo parisiense fez com que o modelo lusitano fosse rejeitado e considerado parte do passado.

As notícias na imprensa apresentavam essa transformação com vários artigos sobre a brincadeira, feitos para uma elite leitora; os periódicos possuíam seus públicos direcionados por assuntos. O periódico *O Espelho Diamantino* circulou no Rio de Janeiro durante um ano, entre 1827-1828, era voltado para o público feminino com assuntos sobre a moda, teatro, música, arte, etiqueta, folhetins e contos. Ele é símbolo dos avanços ocorridos pós independência, principalmente na situação de parte das mulheres do país que neste momento já teriam acesso aos estudos (Braga; Prado, 2011). Inspirado na moda francesa, o periódico trouxe seu posicionamento em torno da ideologia social existente e das motivações pretendidas. Ele é importante para demonstrar que o entrudo foi sendo atacado pelas novas pretensões socioculturais da elite brasileira, como podemos conferir no artigo publicado na segunda-feira do dia 18 de fevereiro de 1828⁹⁶:

O Entrudo. Estão à porta os dias da grande colheita dos Boticários, do Cirurgiões, dos Médicos, dos Sacristãos, dos Andadores, dos Sineiros enfim, e Coveiros. As apoplexias, os estupores, as tizicas, as febres malignas, etc etc., já estão dispendo para se mostrarem francamente no meio das furiosas Lupercaes, a que o povo se entrega nesses desgraçados dias. Quantas victimas cahirão? Em quantos minutos sairão da vida para a morte; das delicias, dos furores das danças, e das embigadas para o medonho, e eterno silencio das sepulturas? Lembro-me ainda com pezar d'um pobre noivo, que achando-se nas orgias do carnaval, cahio morto, assassinado por huma embigada, que lhe poz fora a quebradura, e o mandou para o outro mundo sem mugir, nem tugar. Todos os anos a experiência mostra os perigos do entrudo; e o entrudo he suspirado como huma estação de prazer. Das mezas passa-se com furor, para os baldes d'agoa, e destes banhos que apágão imediatamente a acção da digestão em principio, entra-se na grande viagem. He justo que hajão tempos de folga, em que o povo respire: o carnaval he festejado em toda a Europa, e os modernos Italianos herdeiros das tradicções dos seus maiores, se hoje não reproduzem as Bacanaes d'então, entrégão-se com tudo à huma licença, authorizada pelo seu Governo, que os leva bem longe da seriedade dos seus costumes ordinários. As farças, as mascaras, as caricaturas, são permitidas, e altas pessoas se dão ao publico em expectaculo com toda a ostentação do mais brilhante luxo. Se em lugar do maldito cruzamento de mil toboleiros de bolas d'agoa (limões de cheiro) se permitissem entre nós as mesmas farças, haveria de certo mais prazer, e menores perigos. Esta mudança depende da polícia, se ella facultasse ao povo a permissão das farças, prohibindo o jogo de tinas, e baldes d'agoa, seria aplaudida geralmente, por que evitar-se-hião muitas desgraças, não se ouvirião dobres de sinos, nem se veria a escandalosa invasão das cazas com a liberdade da seringa. Há homens que sahem á rua nesses dias por necessidade, recebem hum golpe d'agoa, e ei huma desordem formado do pé para a mão, murraça, estocada, facada, corpo de delicto, cadeia, etc. há uma família, que vai ao Laus perênne: metem-se no meio quatro encapotados com seringas, debanda se a família, e a devoção passa a ser dissolução. Dizem que esta moda, assim como a dos toiros, nos veio dos Hespanhoes, que estes a

⁹⁶ Todas as transcrições advindas do período seguirão conforme a linguagem original, sem correções ou alterações em sua estrutura gramatical.

receberão dos Moiro; não he preciso entrar neste exame, he sim necessário desterrar a moda para evitar as consequencias. Os estrangeiros zombão de nós dizendo = os Portuguezes, e os Brasileiros perdem o juízo em trez dias do anno, e no quarto vão com a cabeça baixa, vestidos de preto pedir aos Padres nas Igrejas, que lhes dem juízo pondo-lhes cinza da cabeça. = he com esta achincalhação, que eles mofão de nós nos excessos do entrudo, e invertem depois o objecto da Religiosa cerimonia da Igreja no dia das cinzas, - Digão daqui em diante, que o carnaval no Rio de Janeiro oferece divertimentos, que provão o accessit da civilização. (O Espelho Diamantino, p. 191-193).

Há uma preocupação no discurso em retratar a brincadeira como uma atrocidade carnavalesca comparando os modos comportamentais de portugueses e brasileiros, com os estrangeiros, em especial franceses e ingleses. O texto que não tem assinatura possui apontamentos que realçam a opinião do autor em relação à brincadeira que para este é perigosa e não civilizada. Há uma tendência à higienização do jogo para ocupar o espaço com outros divertimentos que seriam importados, como: farsas, mascaradas e bailes. É nítido e tendencioso que há uma indução em elevar o carnaval italiano como o exemplo de festejo prazeroso por ser, segundo o texto, autorizado pelo governo e possuir uma certa organização. Sabemos que o carnaval italiano evoluiu desde a Idade Média, sendo bem diferente nos tempos seguintes, pois foi abolindo sua principal conexão explosiva: o vencimento do riso na guerra contra o sério em praça pública. Neste contexto a espontaneidade, popularidade, o riso frouxo, as brincadeiras, que antes ensaiavam a vida sobre a morte, perderam a força impulsionadora, produzindo contextos formalizados entres máscaras, bailes e desfiles. O texto ainda finaliza em uma nota que foi impressa depois do artigo atentando para pensarmos como o brincar no Entrudo era socialmente importante para muitas famílias.

Estando já impresso o presente artigo sobre os perigos do Entrudo, veio-nos ás mãos os providentíssimo Edital do Nosso Ministro da Policia, prohibindo os jogos publicos do Entrudo. Porém como apezar de tão bella medida, não deixarão muitas famílias em suas cazas, e quintas de se abandonarem aos malvados excessos do Entrudo, e o nosso primeiro objecto he mostrar os males físicos, que resultão sempre; publicamos o artigo, para que o Entrudo seja in eternum detestado em todos os pontos do Imperio do Brasil. (O Espelho Diamantino, 1828, p. 193).

Ocorreu uma busca insistente para mostrar os malefícios da brincadeira em tempos de carnaval. A solução foi substituir por algo novo, que segregasse os grupos sociais, dando aos ricos letrados seu lugar de destaque na pirâmide do entretenimento. Esse novo ideal foi tomando conta das várias camadas intelectuais, adentrando os segmentos políticos, religiosos, artísticos e econômicos. Nesse projeto de nação seria

necessário um novo Brasil ressurgir para chegar ao patamar dos estrangeirismos incentivados pelo cultismo da Família Real. A manipulação é uma prática que será efetivada pela elite brasileira em diversas situações de convívio, nas festas de rua, nos primeiros bailes carnavalescos, na literatura, e principalmente no teatro. Por certo o teatro e toda sua estrutura é um dos principais modelos que temos dessa manipulação da convenção. Dado como um evento de elite, foi um dos principais alvo da Família Real e um grande segregador sociocultural. É a esse processo de manipulação que se referia Evreinov quando nos dizia da possibilidade de institucionalização da teatralidade pelo Patíbulo como um evento produzido pelo Estado e que movimentava as camadas sociais.

Sem dúvida Vasques tinha uma relação profunda com as memórias do carnaval, pois conforme avança em seu texto de 1884, deixa claro que o divertimento esteve presente em suas experiências: “venha, portanto, o entrudo com suas bacias d’água, suas grandes gamelas para banho; venha o vermelhão, o polvilho, os pós de sapato e tudo mais com que nossos avós se divertiam há cinquenta anos atrás” (Vasques in Souza, 2017, p. 238). O saudosismo presente na passagem do carnaval intensifica uma relação estranhamente proliferada no carnaval das décadas seguintes, como nos diz o próprio autor: “No fim das contas, deixamos de histórias, não era de todo mau seus encantos este divertimento” (Vasques in Souza, 2017, p. 238). O sentimento saudoso de um passado bom, como uma compensação que retira todas as críticas da vivência traumática ou das adversidades, para desaguar em um passado feito de alegrias e sentimentos positivos para o ser humano. De maneira geral as experiências com as festas produzem essas relações com o passado. Enfim, Vasques sutilmente arranca da história do carnaval as mais transitórias trajetórias para jogá-las em sua coisa cômica, travestidas pelas brincadeiras no cortejo dos personagens músicos. Mas há outra sensibilidade nesse contexto: a coisa cômica também revela como a memória do carnaval está presente no roteiro ao nos indagar sobre o tipo de carnaval ao qual perpassamos com os personagens. Na miscelânea das cenas e dos movimentos, certamente o tempo carnavalesco que é abordado no texto, cria um universo particular e cósmico da festa.

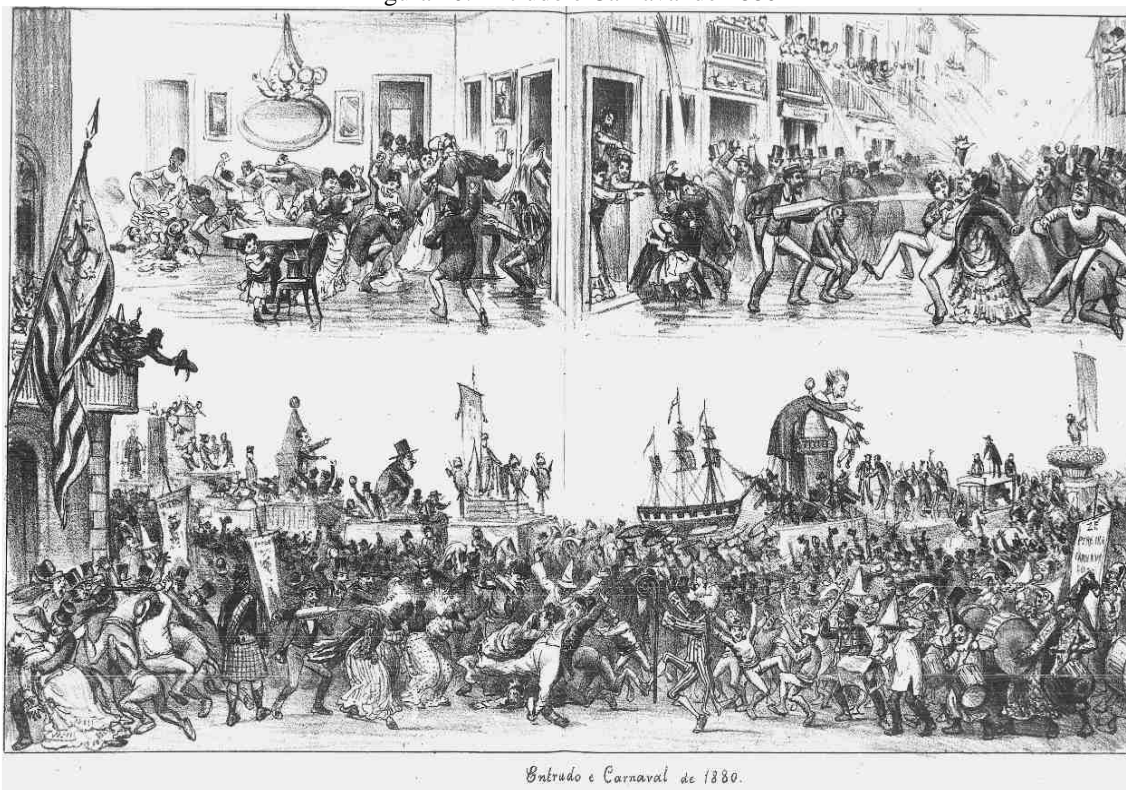
A ideia de um carnaval familiar e de um carnaval popular, especificamente o carnaval da rua, foi ganhando a visão com que a própria festa fora retratada, as imagens produzidas evidenciavam essa concepção com ares de luta ideológica entre a casa e a rua, ou a intimidade familiar e a publicidade da rua, entre a elite burguesa e as minorias populacionais. Contudo, essas imagens ambivalentes e ora contraditórias ocuparam os periódicos e o imaginário da população. É importante salientar como essas imagens

influenciaram os anos seguintes na forma de se pensar a festa carnavalesca, inclusive em seus aspectos saudosistas, pois a força cósmica do arco carnavalesco foi capaz de abarcar um conjunto de performances que se contradiziam com a própria vida, diversamente criando realidades paralelas, mas se tornando alternativas potentes da vida oitocentista.

Em 1880, ou seja, onze depois da primeira encenação de o *Zé Pereira Carnavalesco* e quatro anos antes da publicação da crônica de Vasques, o caricaturista, desenhista de retratos, alegorias e jornalista, Angelo Agostini (1843-1910)⁹⁷ produziu uma série de retratos e imagens que são constantemente analisadas como documentos importantes para a vida cultural e política do Rio de Janeiro oitocentista. Sua habilidade com as caricaturas e o realismo com que eram empregados na construção da composição nos chama atenção pela alegoria com que são descritas o alvoreço do carnaval, dentro do escopo da carnavalização surpreendentemente por todo arcabouço da cultura popular presente em sua obra, podemos objetivamente assemelhar a contemporaneidade da obra a produção de Vasques. Ambos tiveram a cultura popular e o cotidiano entre situações e acontecimentos marcantes em suas criações. Com uma longa trajetória e perpassando por alguns periódicos Angelo Agostini fez sucesso na direção da *Revista Ilustrada* onde passou a exercer toda sua habilidade e estilística ao confrontar a elite brasileira com seu humor ácido e expressivamente abolicionista. O periódico circulou entre 1876 e 1898 com uma diversidade de assuntos, entre eles, o carnaval. Sendo contemporâneo de Vasques, por meio de Agostini podemos compreender como as imagens produzidas pelo carnaval nos orientam quanto a forma e o conteúdo existente em torno da festa, em suma, pelo imaginário constantemente produzido e reproduzindo, desde que o carnaval entrou em pauta entre os literatos.

⁹⁷ Angelo Agostini nasceu em Vercelli-Itália, viveu sua infância em Paris-França e, em 1859, aos 16 anos, mudou-se para o Brasil, em São Paulo. Artista gráfico e desenhista, Agostini tornou-se cartunista de grande prestígio. Em 1864 fundou o primeiro jornal ilustrado brasileiro, o *Diabo Coxo*. Tendo circulação em São Paulo, o periódico somava os desenhos humorísticos com textos do advogado e abolicionista Luís Gama (1830-1882), sua trajetória em na cidade foi marcada por sua intensa luta contra os escravocratas. No Rio de Janeiro seu alcance como cartunista ganhou diversos periódicos, com seus tons ácidos e divertidos lançou suas sátiras a D. Pedro II e circulou suas críticas as elites. Sua obra maior, reconhecida até os dias de hoje como a primeira história em quadrinhos brasileira, é *As aventuras de Nhô Quim ou impressões de uma viagem à Corte*, lançada em 30 de janeiro 1869 na revista *Vida Fluminense*. Com humor satírico, o personagem Nhô Quim é um caipira que ao mudar para a cidade o Rio de Janeiro se depara com as confusões de uma cidade estranhamente com costumes urbanos e rurais. Anos depois, em 1876, fundou a *Revista Ilustrada* que se tornou um periódico de grande prestígio entre os literatos e um grande marco por suas publicações satíricas, politizadas, e extremamente abolicionista, circulou entre 1876 a 1898, trazendo em si as caricaturas e textos. Foi neste periódico que Agostini trouxe à vida outra personagem importante para o mundo, o Zé Caipora (1883) que é considerado o primeiro personagem fixo na composição de uma revista quadrinhos. Novamente trazendo para o leitor a performance satírica do estereotipado caipira.

Figura 20: Entrudo e Carnaval de 1880



Fonte: *Revista Illustrada*, anno 5, nº 195, Rio de Janeiro, 1880. Disponível em: Hemeroteca digital.

Como desenhista satírico, Angelo Agostini compõe nesta imagem o que se tornou constante no imaginário do carnaval desde a chegada da família real: o Entrudo e o Carnaval como performances separadas e até mesmo avessas. As constantes associações durante décadas causaram repulsa na população elitizada que se esforçava em pôr um fim nas brincadeiras do Entrudo. Agostini aborda a questão, e assim como Vasques, a traz com um tom saudoso dos que o viveram. A imagem, que pode ser dividida em dois planos superiores e inferiores, coloca o Entrudo como um pensamento, uma memória, localizada em uma grande extensão do desenho e ocupando boa parte das dimensões. A memória se dilui em duas partes: o festejo no interior da casa e da casa para a rua. E assim como já vimos nos mostra que a rua se tornou a extensão da casa. Vejamos que na casa o tom da brincadeira era extremamente familiar, entre adultos e crianças, entre homens e mulheres, entre proprietários e escravizados. Na rua o caos é extensivo, pois há uma diversidade de ações e personagens que se expandem no aglomerado entre as estruturas dos edifícios. Conforme vamos visualizando, nos atentamos para novos personagens além dos já conhecidos e familiares, mascarados podem ser vistos brincando entre as seringas e os banhos de águas. Mas a imagem da rua também revela a expressão de não concessão, que Agostini caricaturiza no centro, em que um brincante dispara uma seringa enquanto outro

se ofende ao ser acertado, estando sua esposa a ampará-lo. Há um destaque vigoroso em demonstrar como a água, os limões e seringas, movimentavam o caos performático daqueles que compõem o espaço.

A parte inferior da imagem é ainda mais complexa, pois alimenta a ideia de um carnaval extremamente diverso, ambíguo e caótico, talvez a ideia mais expressiva para demonstrar o poder da figura. O caos instaurado e ao mesmo tempo unificado na visão do observador. Diferente da parte superior que representa a memória, o passado, a segunda parte não tem divisões, ela se estabelece na aglomeração dos personagens, criando uma teatralidade extremamente ampliada. Formada pela conjunção de micro cenas, podemos identificar como as brincadeiras do Entrudo resistiram ao tempo, ganharam as ruas, e se modificaram no grande carnaval. Agostini nos mostra que variadas manifestações estavam presentes na grande celebração que se apertava entre os edifícios no espaço público. Por certo, esse carnaval se contrapunha com os modos comportamentais dos carnavais anteriores que eram rememorados pelos mais idosos. Assim como Vasques em sua crônica, Agostini nos dá essa ideia, em uma publicação no mesmo número, atentando para essas memórias que ao serem ditas nos conduzem para compreender como o carnaval brasileiro foi agregando a diversidade popular.

O carnaval (Deste anno não foi o que promettia ser. Nao foi sobretudo barulhento e triste, como auguravam as prohibiçocs policiaes, nem desenchabido e serio como esperavam aquelles cuja idade dos prazeres perde-se na saudade dos tempos idos. Os velhos faliam-nos sempre de seus carnavaes muito bons, muito divertidos e sobretudo muito engraçados que elles fizeram no tempo em que eram moços; e acham muito ruins, muito sem graça e sem chiste os carnavaes em que elles já não tomam parte. Mas é sestro antigo dos velhos citarem o passado em detrimento do presente; e eu que acompanho o carnaval desde longo tempo, noto apenas a mudança do pessoal. Quanto a espirito e alegria, não vejo em que o carnaval de hoje fique devendo aos de outras eras; e n'esta mania dos velhos vai apenas uma confusão: suppõem que falta aos outros aquillo que elles já perderam. É natural, e d'aqui a mais dez annos ouviremos sempre dizer: Ah! o nosso tempo. (Revista Illustrada, anno 5, nº 195, Rio de Janeiro, 1880. Disponível em: Hemeroteca digital)

Ah! O nosso tempo! Expressão verbalizada de destaque para negativar o presente. Nos tempos anteriores, o Entrudo como a maior manifestação carnavalesca que evoluía do ambiente familiar para as ruas, ganhava notoriedade e por isso entrava em embate severo com sua popularização. Tanto Vasques como Agostini ressaltam a memória do carnaval satirizando o romantismo com que muitos balbuciavam, criticando o novo

carnaval. “Bom tempo! Bom tempo! Parecia que a felicidade sorria para todos. Não havia insultos, não havia rolos, não havia cacetadas, uma ou outra pequena rixa que aparecia era aplacada pela água, que segundo o seu costume, lavava tudo no dia seguinte” (Vasques in Souza, 0000, p. 238). As elites passavam por uma crise existencial diante da popularização, assim enquanto as edificações teatrais evoluíam como um espaço para a elite se mostrar e viver seu poder cultural, o movimento *anti-entrudo* no período carnavalesco seguia seu projeto de proibição. Tanto que os jornais noticiavam decretos e editais antes do carnaval para coibir qualquer tentativa de mobilização, como no decreto publicado no Diário do Rio de Janeiro em 1830, assinado pelo Juiz de Paz do distrito da freguesia de Santa Anna, Custodio Xavier de Barros. Já na descrição o Juiz aponta seus quesitos morais, além do cargo, para justificar a moral do referido decreto, se intitula “cidadão brasileiro” e “Cavaleiro da Ordem de Christo”, honraria de caráter cristão e militar que durou até o ano de 1843 quando foi extinta por decreto imperial. No decreto não diz sobre a proibição da brincadeira nas casas, mas deixa claro o descontentamento referente ao jogo do *entrudo* como um todo, e se antes ele foi taxado como uma atividade perigosa, agora além de perigo nas ruas, foi considerada como uma atividade que não condiz aos novos preceitos para esta nova sociedade.

Custodio Xavier de Barros, cidadão brasileiro, Cavaleiro da Ordem de Christo, e Juiz de Paz do Distrito da Freguesia de Santa Anna.

Faço saber aos que o presente

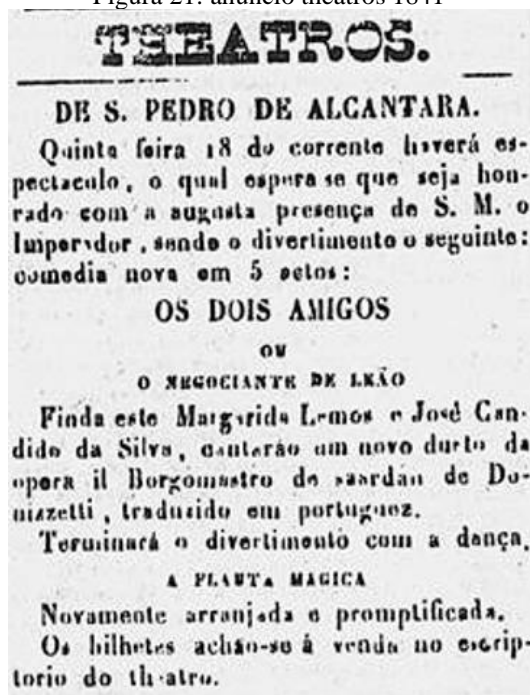
Faço saber aos que o presente Edital virem, que mostrando a experiência, os insultos, e delictos perpetrados pelo jogo de entrudo, e devendo prevenir quanto ser possa, o que pelo mesmo he occasionado, medida esta já recomendada por outras Auctoridades, e desejando que no meu Districto se conserve a paz em toda a plenitude, fica proibido o jogo externo nos referidos dias, recomendando muito não só a Cidadãos que no mesmo se envolvem, como também aos Snrs para admoestarem seu fâmulos, e servos o obsterem-se de hum divertimento pernicioso, e que dará motivo aos que ao contrário praticarem ficarem sujeitos aos disposto Art 11º da Ley de 15 de outubro de 1827. E para que chegue à noticia de todos se affixará este nos lugares publicos desta Freguesia, e se publicará pelo Diario do Rio de Janeiro. Rio 16 de Fevereiro de 1830. E eu Antonio Teixeira Chaves, Escrivão que o escrevi.

Custodio Xavier de Barros. (Diario do Rio de Janeiro. Número 15. Quinta-feira. Rio 16 de fevereiro de 1830)

A resistência ao entrudo perduraria por alguns anos ainda, assim como a tentativa de combatê-lo. Em 1841 ainda se via nos jornais, editais que intensificavam as punições, como o do fiscal Francisco Carvalho dos Passos da freguesia de São João Baptista, que

destacou o jogo como “desastroso carnaval”. O edital proíbe o jogo dentro do município com punição de 4 a 10 reis ou oito dias prisão. Se o infrator fosse escravo seria preso por oito dias e ainda punido por seu senhor no calabouço. Aqueles responsáveis pela fiscalização ainda estavam autorizados a recolher as “laranjas” que fossem encontradas pelas ruas. Atitude que nos mostra a resistência em findar com a brincadeira. No mesmo jornal um fiscal chamado José Maria Bahia, nos conta uma outra estratégia para coibir o jogo nas ruas: “Ilmo. senado apresentará para o anno um programa de divertimento publico que não terá inconvenientes do entrudo. E para que não allegue ignorancia faço publico o presente, na certeza que sofrerão os infractores as penas da postura municipal” (Diário do Rio de Janeiro – 16 de fevereiro de 1841). Em tempos de carnaval era comum ver a dicotomia que lançava as proibições na atividade da rua, considerada primitiva e perigosa, e na mesma página os anúncios⁹⁸ para os teatros. Este em particular contava com a presença do Imperador no Teatro de São Pedro de Alcantara na representação da opera *Il borgomastro de Saardam* (1827), obra do compositor italiano Domenico Gaetano Maria Donizete (1797-1848)

Figura 21: anúncio theatros 1841



Fonte: Diário do Rio de Janeiro. 16 de fevereiro de 1841.

⁹⁸ Transcrição: Quinta feira 18 de corrente haverá espectáculo, o qual espera se que seja honrado com a augusta presença de S. M. o Imperador, sendo o divertimento o seguinte: comedia nova em 5 actos: OS DOIS AMIGOS OU O NEGOCIANTE DE LEÃO. Finda este Margarida Lemos e José Candido da Silva, cantarão um novo dueto da opera Il Borgomastro de saardam de Donizete, traduzido em portuguez. Terminará o divertimento com a dança A FLAUTA MÁGICA. Novamente arrajanda e promptificada. Os bilhetes achão-se á venda no escriptorio do teatro.

A relação entre o espaço edificado do teatro e a festa carnavalesca iria além das notas de jornais, que intensificaram e até se fundiram nos dias gordos da exaltação. Isso significa que em vários momentos festas carnavalescas foram levadas para os teatros e ali festejadas como faziam a alta sociedade culta fluminense. Antes disso alguns pequenos bailes se afirmaram no período do carnaval tornando-se a nova moda de exibição, que se espalhou pelas principais capitais do Brasil. Em 1835 já acontecia esses bailes em salões particulares, relatados em terras fluminenses no Hotel Itália, Café Neuville (Ferreira, 2005, p. 110), Hotel Paraíso, Hotel Tivoly e a sede da Sociedade União do Gamenhos (Scarinci; Junior, 2016). A partir de 1840 esses bailes tornaram-se atividades públicas na imprensa e altamente publicizados. Muitos deles movimentaram a sociedade, que se deleitava no prazer e requinte proporcionado pelos eventos, mas além disso havia total segregação nas participações principalmente os mais pobres, lembrando que nesta conta os escravizados não faziam parte, pois eram propriedades.

É nesse mundo de luxo e ostentação que o carnaval elitizado se encontra com os edifícios teatrais, pois foi nos teatros a exibição pública do luxo dos mascarados e mascaradas. Em 1846 o baile organizado pela atriz Clara Delmastro ganhou destaque na imprensa e na historiografia por promover um dos maiores eventos já presenciados em luxo, animação e organização, e claro valor de entrada. Realizado no Teatro São Januário contou com duas orquestras e decoração em todos os espaços do teatro. A influência dos bailes parisienses se configuraria com grande importância no espírito carnavalesco deste período. Famosos em Paris desde 1716, as mascaradas nos teatros eram momentos de luxo e beleza pelas fantasias e os movimentos marcados das danças (Ferreira, 2005, p. 109-112). Chegou ao Brasil no combo de estrangeirismos buscados pela sociedade envolta do novo projeto de civilização. Tanto que serão utilizados como contraponto ao entrudo e alternativa do novo modelo de sociedade.

Os bailes ficaram cheios de regras aos modos de comportamento e exibição da beleza e sofisticação. A abertura para o modo europeu fez com que regras rígidas fossem determinadas e seguidas no interior das festas, algumas proibiam fumar, jogar o entrudo, brincar, gritar (Ferreira, 2005, p. 121), Isso possibilitou que os frequentadores se mostrassem socialmente pelas ruas com suas máscaras e suas fantasias, mas também que se deparassem com proibições que afetariam o comportamento social da própria elite, exemplo disso são as conversas e os excessos com a bebida. A separação entre bailes e entrudo fez surgir a nova referência vinda da elite que determinaria o carnaval como

bailes, e entrudo como prática da rua, e nesse quesito a imprensa traria em diversas notas o embate anual. E assim, a partir de 1880 o entrudo seria sinônimo de qualquer brincadeira de mal gosto carnavalesca nas ruas. Os primeiros bailes surgem em meio à criação de grupos elitizados com o objetivo de se divertirem e constituírem suas redomas sociais. As sociedades carnavalescas, nomes dados para esses primeiros grupos, foram a primeira etapa para que os bailes se espalhassem entre as elites fluminenses.

Com a nova vertente disputando espaço configurou-se criar uma imagem de disputa entre o entrudo x carnaval, apontando a performance do entrudo, que a esta altura tomava conta das ruas, como algo de mal gosto e não civilizado. Como vimos, formas foram criadas para eliminar a forma já existente, nem os bailes foram capazes de sobressair ao entrudo. De fato, o entrudo estava encarnado na festa da rua, e os bailes fechados em salões e teatros não conseguiriam manter sua redoma social. Com o intuito de criar formas carnavalescas diferentes, em 1851 alguns representantes da elite no Rio de Janeiro criaram as sociedades carnavalescas, sendo as primeiras intituladas Congresso das Sumidades Carnavalescas e Sociedade Carnavalesca União Veneziana. Esses clubes tinham o intuito carnavalesco, com iniciativa de jovens de famílias elitizadas, desenvolveram a performance carnavalesca das sociedades construindo o movimento de sair de suas sedes em direção aos bailes, cada trajeto marcado por grande ostentação em carruagens alegóricas, mascarados, fantasias e bandas.

Em 1855 as sociedades já eram aclamadas e numerosas, “o surgimento do Congresso das Sumidades Carnavalescas colhe os louros do pioneirismo através de saudações efusivas nos principais jornais cariocas e mesmo de outras cidades brasileiras” (Ferreira, 2005, p. 129). A receptividade das classes elitizadas foi tamanha que houve um grande incentivo para que estas dominassem o carnaval no Congresso nas ruas e bailes da cidade. A participação das sociedades era disputada nos bailes, pois garantia a animação e o requinte desejado. Mesmo com tantas sociedades já em vigor, muitos bailes se organizavam para ter a presença das *performances em seus salões*. Naquele mesmo ano, o periódico *Jornal das Senhoras*⁹⁹ publica sua *crônica dos salões* inteiramente dedicada

⁹⁹ A argentina Joana Paula Manso (1819-1875) idealizou, junto a outras mulheres, o *Jornal das Senhoras*, sendo sua primeira redatora-chefe. Em seguida foi substituída por Violante Atabalipa Ximenes Bivar e Velasco (1817-1875) e logo Gervásia Numésia Pirs dos Santos Neves. O periódico iniciou as atividades em 1852 e encerrou em dezembro de 1855. O jornal tinha como alvo a educação para mulheres e a valorização das mulheres ocupando os espaços na literatura, na imprensa e na participação dos direitos ao ensino superior, com o tempo essa ideia fora ficando mais tímida e focando no ideal de bons costumes, devido ao grau de aceitação e de possibilidade de alcance do público feminino. Sobre isso consultar: Lima, Joelma V. O *Jornal das Senhoras*, um projeto pedagógico: mulher, educação, maternidade e corpo (Rio de Janeiro na

a narrar os detalhes do carnaval fluminense daquele ano. O tom de exaltação é perfeitamente claro, mas temos em nota o direcionamento do artigo, e como ele em si abrange a pequena parcela de senhoras leitoras.

Minhas boas amigas, foi tal a quantidade de bailes, reuniões e divertimentos havidos na semana finda que não sei como fazer-vos de tudo uma narração exacta e bem coordenada. Demais, faltou-me mencionar-vos, no domingo passado, dous brilhantes bailes, cuja noticia eu tinha, porém dos quaes recebi tarde as informações minuciosas para que as pudesse transmitir ás minhas leitoras no artigo respectivo.

Um deles teve logar, no dia 13 do corrente, em casa do Exm. Visconde da Estrella; onde, fui informada, os olhos dos convidados tinham a vista confusa no meio do brilho das pedras preciosas, das sedas e das imensas luzes dos salões ricamente adornados. Foi servida em hora conveniente uma esplendida ceia onde bem se deixava ver o bom gosto dos dignos hospedes, cuja amabilidade encheu de satisfação a todas as pessoas que se acharão presentes. Na noite de 15 houve outra brilhante companhia em uma casa de praia de Botafogo, na qual a riqueza e apurado gosto bem deixava conhecer a nobreza dos hospedes, cujo titulo sempre se pronuncia com respeito. Foi motivo desta companhia o anniversario natalino da Exma. Sra. Marqueza de Abrantes.

O discurso nos mostra a mudança na tonalidade com que são descritos os acontecimentos do carnaval. Antes com apontamentos negativos, o artigo se preocupa em mencionar como estava a organização, o acolhimento dos anfitriões, e principalmente a forma luxuosa dos salões adornados, o brilho dos tecidos e das luzes. Os bailes de mascarados foram vistos com muito requinte por ornar as fantasias com tecidos considerados nobres e valiosos e pelo espaço onde circulava a nobreza. O artigo menciona que esse requinte estava presente na performance, neste ponto de vista, a Summidade Carnavalesca conseguiu se superar por colocar no passeio público a beleza do vestuário em sedas e veludo ornados em ouro e prata.

Na noite de 17 começarão os bailes mascarados. Não sei como fazer-vos a narração de todos-os que tiveram logar.

As sociedades campastre e Phil-Enterpe, derão nessa noite os seus saraos de fantasia que foram muito concorridos, notando-se não só traves a character mui elegantes, como riquíssimos e valiosos vestuários e adornos na maior parte das amáveis e bellas que nelles comparecerão.

Consta-nos também que houvera uma reunião de igual natureza, no domingo, em Catumby na residencia de um ilustrado e distincto cavalheiro, que sabe com todo esmero bem acolher os seus hospedes.

No paraíso, nos theatros de S. Januario e de S. Pedro de Alcantara, em Nectheroy e em Petropolis houverão os costumados bailes públicos.

segunda metade do século XIX). Projeto História, São Paulo, n. 45, p.397-403, dez 2012. Disponível em Acesso: setembro de 2023; e Muzart, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 11, n. 1, pág. 225-233, junho de 2003. Disponível em Acesso: setembro de 2023.

Ainda mais difícil me é escrever-vos a extraordinária concorrência havida nas tardes de domingo e de terça-feira no Passeio Público, a procissão das Summidades Carnavalescas, e finalmente as amêndoas e as flores substituindo os limões e laranjinhas do entrudo pela vez nesta cidade.

A performance das sociedades no passeio público ocorreu de forma majestosa, diante da simplicidade do entrudo. Ao que se consta o passeio se adentrava como um cortejo que saindo da sede se dirigia para algum baile, em salões, casas ou teatros, nestes trajetos eram acompanhados por transeuntes que aguardavam a passagem, e podiam ser vistos mascarados com vestimentas elegantes, com variação entre caminantes ou montados em cavalos, havia as famosas carruagens alegóricas, que já faziam sucesso em outras festividades no Brasil colônia. Nesses trajetos é possível notar no discurso que o desfile vinha acompanhado com bandas marciais e é mencionado o pequeno gesto de atirar flores e confetes para os que presenciavam as passagens.

Foi realmente um espectáculo interessantíssimo, cheio de novidade e muito animado em toda a cidade. Vós mesmas, a quem agora me dirijo, vistes o continuo, que passeiavam de mascarados ricamente vestidos, que passeiavam uns a pé, outros montados em passeavam lindos cavalos, outros em ricas e bem ornadas carruagens; uns só outros em pequenos grupos, outros em esplendidas processões precidadas por bandas de musica; uns atirando flores, outros confeitos e amêndoas ás bellas que guarnecião nas ruas, formando nas janelas uma não interrompida galeria.

Seria difícil determinar qual foi o mascara que com mais riqueza e gosto se apresentou nesses dias; mas julgo que todos concordão em conceder ás Summidades Carnavalescas as honras deste carnaval, que particularmente lhes pertecem, não só por serem os primeiros que promoverão este gênero de divertimento, como pela propriedade dos costumes que tomarão e sobretudo pela riqueza de todos os vestuários de sedas e veludos bordados a outro e prata. Na tarde de terça-feira, quando esta sociedade compareceu na varanda do Passeio Público, foi tal da affluencia de povo que ahi se apresentou, que muito gente não pode subir porque as escadas estavam completamente tomadas, e eu mesma que estava em cima com a minha família tive a necessidade de subir para os assentos que guarnecessem a extensa varanda para poder ver os imensos mascaras e livrar-me dos apertos que se soffrião.

Havia uma grande concorrência entre os bailes da cidade, principalmente no Teatro de São Pedro. Cerca de 7 mil pessoas estiveram presentes no salão e se engalfinharam com a passagem das sociedades, de tal forma que muitos não conseguiram entrar ou foram embora devido o imenso calor. O artigo menciona os bailes e outros acontecimentos relacionando com a ideia de urbanidade em contrapondo ao entrudo da rua e suas variedades de diversão. As sociedades e os bailes de certa forma tornaram-se momentos de exibição nas ruas. O passeio público trazia consigo esta possibilidade de demonstração da riqueza e o luxo adornando um carnaval restrito.

Neste ultimo baile apresentarão-se as Summidades em camarote com seu estandarte, e mercerão ahi a atenção e aplausos geraes. Sabemos que a meia noite lhes foi servida uma explêndida ceia, a qual concorrerão algumas pessoas convidadas, que forão ahi tratadas e servidas pelas Summidades com toda a urbanidade e a maior delicadeza própria dos cavalheiros que compõe a digna sociedade.

Pelo que observei este anno por accasião do Carnaval, parece que se pôde considerar extinto e para sempre proscripto o velho entrudo com as suas brutaes caldeiradas d'agua e jogo de limões, de laranjas, e com todos os demais objectos que faziam parte do material deste divertimento. Espero que no próximo anno, o gosto dos mascarados será mais geral e tão delicado como o das Summidades Carnavalescas; que as elegantes senhoras da nossa sociedade tomarão lindos disfarces para passeiar em suas carruagens; que os confeitos e as flores serão preparadas com mais antecedência para esses dias de alegria geral na cidade, e o quaes se passarão com tanta paz e serenidade como aconteceu neste anno.

Terminando este artigo cabe-nos pedir ao Congresso Carnavalesco, que servindo-se da influencia que adquiriu, empenhe esforços para que o Passeio Publico seja previamente preparado para este divertimento, ou que por meio de uma companhia se forme em alguma praça (como a da Constituição) um parque para as corridas das carruagens dos mascarados, ou algum outro lugar seja indicado para onde possa affluir o povo nos dias de carnaval.

O mau tempo não permitiu que na quarta-feira tivesse lugar a procissão de Cinza, a qual ficou transferida para hoje; e a ella assistíveis com toda contrição imposta pelas virtudes christãs que adornão vossas cândidas almas.

Um parque para as corridas das carruagens dos mascarados era uma das reivindicações expostas no discurso. A sociedade elitista que antes se escondera nos salões, reunia em si o desejo de ganhar as ruas e os espaços públicos para mostrarem sua força civilizatória, suas inspirações e seu poder sobre as minorias das camadas sociais. Tendo em vista que mesmo entre os homens livres havia uma camada da população que possuía maiores recursos, inclusive para pagar os ingressos nos clubes, investir nas fantasias e máscaras para o passeio público. Ganhar as ruas e domar o carnaval para si fora o grande objetivo a ser almejado durante os anos. Os clubes e o Congresso das Summidades teriam um importante papel nesta mudança performática do carnaval. O caos do entrudo de rua seria penetrado pela organização carnavalesca do passeio público das Summidades. Para constatar como a performance das Summidades irrompeu ao seio do entrudo e suas variações, podemos analisar a série de discursos que foram prorrogados nos periódicos do período. Em 1855 por exemplo, o *Diário de Janeiro* publicou o folhetim intitulado *Album*, que inicia o discurso já demonstrando grande contentamento:

O carnaval de 1855, apesar de mais serio que seus antecessores, e depois de ter dado trez dias de frenético regozijo aos habitantes desta côrte, foi demittido pelo Almanack, e aposentado sem vencimento até que para o anno futuro se he conceda nova missão especial. Contudo, durante os tres dias que esteve no poder, é preciso confessa-lo nenhum outro ministro fez ainda uma mudança tão radical nos costumes de um povo. Cahio, porque tinha de seguir a sorte de todas as coisas humanas; mas cahio de fadiga, de cansaço, enfraquecido pelas contínuas excitações nervosas, atormentado com vertigens, desesperado com

dores nos calos; assim mesmo cahio no meio da lu-ta, no campo de batalha, e entregou as suas credenciaes nas mãos da quarta-feira de cinza, que as foi receber á porta do theatro de S. Pedro.

Segundo o folhetim, naquele carnaval houve uma grande mudança, pois havia novos elementos que romperam as camadas das ruas, para criar uma nova forma de teatralidade. Aqueles que estavam nas ruas se tornariam por alguns instantes expectadores do passeio público para a passagem de mascarados com figurinos brilhantes montados em cavalos ou a pé. Ao que se indica, diferente dos bailes que já eram conhecidos e frequentados pela elite endinheirada, o desfile das Summidades Carnavalescas ganhara destaque ao criar uma atração nas ruas, assim os mascaradas que já eram figuras conhecidas no entrudo, ganharam visibilidade, deslocamento da massa e luxuosidade nos passeios. Ao passarem pelas ruas, os desfiles eram recebidos com ovações e flores pelo público presente nas ruas ou nas janelas das casas. Segundo a descrição:

Em lugar, pois, de irmos ao baile mascarado, que já todos conhecem ou devem conhecer, vamos antes ao Passeio Publico, que pelo menos nos oferece um espectaculo novo este anno, e misturados na turba dos concorrentes, aguardemos tranquillamente a chegada das sumidades carnavalescas. O terraço do passeio esta apinhado de uma multidão imensa. O povo sobe e desce, passa e repassa, ondula e confunde-se; as fallas crusão-se, as gargalhadas retroão, as passadas retinem e as escadas entornão incessantemente ondas de curiosos; as turbas impelidas umas contra as outras chocão-se, amalgamão-se, dispersão-se e tornão-se a juntar como as vagas do aceano; mil cabeças se agitam em vertiginoso movimento, e comtudo a multidão cresce de hora para hora, o barulho aumenta, a confusão reina, a alegria está em todos os lábios, a curiosidade em todos os semblantes, o repouso parece um impossível, a fadiga uma chimera.

Não é estranho notar o quanto o discurso descreve os sentimentos alegres envoltos da nobreza que se desenhava nesse carnaval, a excitação tratou de construir a imagem de um carnaval organizado, alegre e harmônico. A todo momento as personagens citadas representam os grupos elitizados, e no curso não há menção aos mais pobres de forma destacada. Eles aparecem timidamente nesta citação em que se encontra uma criada ao lado de uma senhora: “a senhora ciumenta amarrotava a manga do vestido da criada e perguntava-lhe ao ouvido o nome do mascara que acompanhava, sem lhe passar pela ideia que podia ser seu marido”. Em suma, uma tendência ao apagamento da participação dos mais pobres no festejo. O passeio trouxe sequências de performances que individualizadas causaram grande comoção, para além da evolução dos mascarados organizados dentro do perímetro do desfile, outros personagens entraram em cena, como jockeys, generais e

outros mascarados que desfilaram montados em cavalos, inclusive poderia se avistar personagens montados em bois. Para compor ainda mais o cenário de grande proporção, é preciso salientar que em diversos momentos os folhetins e artigos citam a ideia da música presente nos desfiles. E isso é um ponto que nos interessa de forma particular, pois enquanto o entrudo é retratado como um jogo corporal de atitude, o passeio se compunha permeado pela música entoada pelas bandas marciais. Esse detalhe cria outro contraponto com o possível julgamento aos desvios do entrudo, que atinge diretamente a forma como a música será retratada na coisa cômica de Vasques.

As constantes demonstrações de Vasques quanto ao seu olhar atento ao cotidiano e sua capacidade de incluir as cenas ao seu universo teatralizado vão se concretizando cada vez mais em sua obra. As mudanças vividas no cenário do carnaval foram por ele vivenciadas em plena juventude, considerando que nos primeiros desfiles das Summidades Carnavalescas, nosso autor tinha 14 anos. Essa memória saudosista é constantemente lembrada em seu folhetim de 1884, e por isso notamos o enquadramento que foi adotado em *Zé Pereira Carnavalesco*. O desfile se compôs como uma das grandes mudanças em relação ao entrudo. Desfile era sinônimo de se mostrar, dar passadas sobre uma nova realidade festiva que rompia com outra em vigor, avançar nas ruas e demonstrar a demarcação de um território. Estes aspectos teatralizados foram se intensificando na medida em que a elite se iludia na tentativa de domar o carnaval aos seus modos, se travestindo de tecidos, brilhos, máscaras, gestos, para momentaneamente estar ainda mais acima na pirâmide de classes. Vasques demonstra ironicamente essa questão na passagem: “os teatros, nesse tempo, abriam as suas portas e as primeiras famílias da corte divertiam-se alegremente, dançando e intrigando toda a gente” (Vasques [1884] in Souza, 2017).

Os desfiles se tornaram teatralidades de grande impacto na cultura fluminense. Sua performance fora marcada por sequências ricas em detalhes, movimentos e demonstrações. Para ter uma ideia de como eram organizados e como a sequência rompia pelo passeio público, podemos verificar o programa que foi realizado no dia 18 de fevereiro de 1855, ano em questão para os primeiros desfiles carnavalescos das summidades:

Congresso Carnavalesco
 Programma de hoje 18 do corrente
 A's 3 horas da tarde desfilará o préstito carnavalesco na ordem seguinte:
 1 – uma patrulha de cavalaria municipal permanente.
 2 – Banda de musica marcial de Arabes da divisão de Abd-el-Zuleik-Pachá.

3 – Clarins da princesa Kara-Fatima-Hanoun.

4 – O deus Momo conduzindo o estandarte do Congresso das Sumidades Carnavalescas.

5 – Primeira serie de carruagens com membros do Congresso.

O 1 caleche conduzindo um dominó, um Mojo, um cavalleiro com as vestes de D. Pedro-o-Justiceiro e um jardineiro.

O 2 com um Montanhez Escossez, um Balochard, um Palhaço e Lord Fingar.

O 3 com o Principe do Indo, Galterio (do Pirata), um Ilussard-pipe-de conchichicocandard e um oficial Escossez.

O 4 com Themistocles (o general atheniense), Faustino I (Solouque), imperador do Haity, Bevenuto Cellini, e Gonçalo-Gonzales, rei dos Maragatos.

O 5 com um Toureador Andaluz, um Finlandez, um Incroyable (do tempo do directorio) e um Calabrez.

O 6 (phaetonte) conduzindo parte dos membros da directoria; o 1, disfarçado com o trajo régio de Luiz XII; o 2, em Bayadère; o 3, em capitão dos Mosqueteiros da Rainha (reinado de Luiz XV); e o 4, em Nostradamus.

6, - Um séquito de cavaleiros disfarçados em: - Pagem de Francisco I, Contrabandista Hespanhol, Official dos guardas de Luiz XV, Hussard Polaco, Mago, Cavalleiro Hespanhol do século XVI, Lord Buckingham, Hussard Polaco, Mago, Cavalleiro Hespanhol do século XVI, Lord Buckingham, Hussaro Prussiano, Jockey.

7 – 2 serie de carruagens.

O 7 caleche com um Campeзино Bretão, VanDick, um Dominó azul e um Bretão do departamento de Plougastel.

O 8 com dous Camponezes Hungaros, um voluntario de Luiz XV e um Camponez Escocez.

O 9 com Dantdik, um Joueur de raquete, Carlos IX e o Cavaleiro do Bussi.

O 10 com um Russo da Finlandia, um campônio Romano, um Indio Tamoy e um Andaluz.

O 11 com um Official Prussiano (século XVIII), um Fidalgo Andaluz, um Mexicano e o senhor da Fronde.

O 12 com um Titi, um Hespanhol, e o Pastor Watteau e um Rigoleur.

O 13 com dous Aspirantes de Marinha e um Merocilleux.

8 – Fecha o préstito oura patrulha de cavalaria.

O ponto de partida é no largo de D. Manoel, e préstito seguirá pelo largo de Moura, rua de D. Manoel, largo do Paço em frente ao Palacio Imperial; pelas ruas Direita, Violas, Ourives, S. José, Quitanda, Hospicio, Nuncio, Larga de S. Joaquim, Imperatriz, Princeza, Formosa, Areal, Coude da Cidade Nova, Campo da Acclamação (do lado do Paraiso), ruas dos Invadidos, Relação, Lavradio, Matacavallos, Barbonos, Marrecas, Largo da lapa, rua das Mangueiras, travessa do Mosqueira, rua de Santa Thereza, cães da Gloria até ao largo do Machado; continua pelas ruas das larangeiras, de Carvalho de Sá, volta ao largo do Machado, e segue pelo Catete para a rua da Princeza, praia do Flamengo, ruas do Principe, Catete até ao cães da Gloria, becco do Desterro, largo da lapa e Passeio Publico, onde as Sumidades Carnavalescas entrarão; e de volta aos carros; seguirá o cortejo pelo largo da Ajuda, ruas de S. José, Misericordia, Asembléa, Carioca, largo do Rocio até ao theatro de S. Pedro, onde finalisa o itinerário.

Advertencia – Não é permitido a nenhum carro ou cavalleiro estranho incorporar-se ao préstito do Congresso.

Terça-feira de carnaval, ás 4 horas da tarde, reunir se hão no ponto sabido as Sumidades Carnavalescas, e seguirão a pé pelas ruas direita, Ouvidor, Ourives, Ajuda, Barbonos, Mangueiras, e Lapa para o Passeio Publico; sahindo dahi para o theatro de S. Pedro ás horas de começar o baile.

A meia-noite em ponto abrir-se-hão as portas de um salão daquele theatro, onde será servida aos membros do Congresso a ceia carnavalesca.

N. B. Quaesquer carros ou cavalleiros que acaso seguirem apoz, a patrulha de cavalaria que fecha o préstito devem ser considerados como absolutamente estranhos ás Sumidades Carnavalescas. (Periódico Correio Mercantil e instructivo, politico, universal (RJ), 1855)

Como podemos notar, a sequência do congresso era marcada pela organização com que os elementos que compunham o desfile foram articulados. Havia hora, lugar, espaço, e principalmente normas a serem seguidas. Com o sucesso dessa estrutura e a aceitação da elite, o evento foi celebrado com empolgação pela imprensa. Assim, o Congresso das Summidades Carnavalescas, tornou-se um marco referencial para o carnaval no Brasil, que segundo o pesquisador Felipe Ferreira (2005, p. 142), “além de servir de parâmetro para tantos outros préstimos que iriam ocupar as ruas da capital e dos grandes centros urbanos do país na segunda metade do século XIX, esse desfile já demonstrava a tensão que iria estar presente, a partir de então, no Carnaval das ruas brasileiras”. O autor ainda destaca que nos anos seguintes a união de foliões, autoridades e imprensa possibilitaria maior financiamento para a iniciativa, inclusive incentivando o surgimento de outros clubs por todo o país¹⁰⁰. O desejo da presença destes clubes nos bailes ou até ruas era rogado, inclusive com notas na imprensa:

As Summidades Carnavalescas.

Mui cathgorica e civilmente se roga ao ilustre bando carnavalesco, de alongarem o seu passeio até ao Areal ou aguas férreas, nas Larangeiras, onde um numeroso concurso de interessantes damas e cavalheiros os esperão ansiosos, e sabemos que, se tal prazer as ilustres sumidades se dignarem dar aquele delicioso valle, ahi serão recebidos com as maiores demonstrações de grato regozijo, e onde de antemão se preparão os variados bouquets, as majestosas camélias, os aromáticos cravos, as soberbas rosas, os cândidos jasmíns, e a multiplicidade de pequenas amêndoas e confeitos ao uso de Roma com suas multicores. Confiamos na aqui esciencia dos ilustres personagens ao nosso humilde pedido.

O velho das Larangeiras.

(Correio Mercantil e Instrutivo, Político, Universal (RJ). Domingo, 18 de fevereiro de 1855. Acesso em Hemeroteca Digital)

Como o tempo o carnaval, além dos movimentos aleatórios nas ruas, também dividiu espaço com a organização dos desfiles que seguiam roteiros elaborados e cada vez mais grandiosos com a introdução de carruagens alegóricas, que ganhavam dimensões espetaculares. Com a preparação constante e o requinte de detalhes, a própria elite burguesa inicia processos de territorializações do carnaval favorecendo ruas com ornamentação e programação dignas de serem incluídas nos roteiros dos desfiles. Desta forma, “o novo carnaval dos passeios incentivava, por um lado, a participação e a

¹⁰⁰ Alguns clubes ganharam status de grandiosos como: Tenentes do Diabo, Os Democráticos, Fenianos e Clube X.

competição entre os grupos (como vimos) e entre os espaços urbanos. Ao mesmo tempo, essa disputa reforça e encoraja a própria implantação da festa carnavalesca moderna” (Ferreira, 2005, p. 179).

É importante salientar que o convívio entre entrudo e o novo carnaval não estaria marcado pela distância ou pelo apagamento comum nos discursos da imprensa, essa dualidade que existia na prática por questões econômicas e prestígio, existia também na intenção exacerbada das classes mais ricas. A partir dos primeiros desfiles, do surgimento de novos clubes e das ocupações nas ruas, a massa mais pobre que se divertia no entrudo de rua seria constantemente confrontada com as proibições por meio dos decretos e contantes policiamentos, para além de seguirem pelas ruas e tornarem-se expectadores dos desfiles. Novas formas de se divertirem foram surgindo, o que inseriu esta camada populacional ao novo carnaval, fazendo surgir grupos e clubes mais simples como mascarados, fantasias e instrumentos que transitavam entre ruas e os passeios. A população negra escravizada e até livres tiveram uma participação efetiva nesse processo, pois já eram pioneiros nas festas negras permitidas pelo poder público que ocupavam os espaços da capital, como os festejos religiosos das irmandades e seus desdobramentos em praça pública. Contudo, esses novos grupos fizeram com que surgissem novos confrontos. As camadas mais pobres, ao se organizarem em grupos para festejar o carnaval dentro dos moldes do novo carnaval elitizado, se infiltraram na organização roteirizada do formato de carnaval da elite¹⁰¹.

E assim como em suas raízes históricas, o carnaval brasileiro desenvolveu-se e transformou suas construções performáticas. As paisagens e suas formas ganharam versões ao longo dos tempos e mergulharam em um mar de diversidades. Conforme a elite adentra as ruas, ela própria cria a imagem do duelo entre o entrudo e o carnaval, entre o popular e o nobre, e por fim entre o oficial e o não-oficial. O Entrudo tornou-se o não-

¹⁰¹ Sobre esse assunto, Felipe Ferreira (2005) destaca que na década de 1960 já existia diversos grupos brincantes no carnaval convivendo entre si durante a festa. Segundo o autor, “havia sociedades compostas não somente de sofisticados burgueses, mas também de indivíduos das camadas médias da população, que, procurando imitar a elite endinheirada, organizavam-se em grupos que repetiam, a seu modo, a forma de desfile dos clubes mais sofisticados. Havia grupos de populares que desfilavam com roupas pelo avesso, divertindo-se em simplesmente seguir alguém que batesse vigorosamente um tambor. Outros grupos, menos compostos de pessoas das camadas mais pobres da população, procuravam se apresentar pelas ruas com algum tipo de fantasia, copiada, de forma bastante simplificada e reinterpretada, das ricas indumentárias dos clubes da elite. Havia agrupamentos de negros que juntavam seus batuques e suas roupas típicos dos cucumbis e incorporavam a eles instrumentos das bandas e carroças puxadas por parelhas de bois, à moda das sociedades. Havia grupos compostos somente de crianças da elite, outros só admitiam senhoras vestidas de baianas. Havia turmas de rapazes organizados como uma sociedade, mas cujo único objetivo era entrudar quem estivesse em seu caminho” (p. 208).

oficial a ser combatido e negado, e esse processo não nos deixa dúvidas sobre o contexto a que foi guiado.

Figura 22: Entrudo x carnaval



Fonte: *Revista Ilustrada*, n. 238, 1881. Acesso em Hemeroteca Digital, RJ.

Em 1884 Vasques relembra em tom melancólico as mudanças ocorridas, e que historicamente perduraram por muito tempo, para ele essas transformações mostram uma dualidade no formato sociocultural que pode ser visto na relação entre entrudo e o novo carnaval. Em seu folhetim o enunciado: “de qualquer forma, não há remédio senão aceitar a marcha da vida popular, conforme ela vai deslizando” (Vasques (1884) in Souza, 2017, p. 239-240) é o eixo para compreendermos que por toda sua argumentação e observação transita entre a memória e o senso crítico composto na ironia. Retirada do seu contexto, o enunciado poderia nos apontar que o autor define seu lado em defesa do novo carnaval condenando o carnaval entrudesco, que passou a ser intitulado de popular pejorativamente. Mas tanto no início do texto como na última parte do folhetim, Vasques opõe os modos comportamentais da alta sociedade com cenas que evidenciam personagens sendo avessos aos seus cotidianos. Uma crítica a cobrança pelo bom comportamento carnavalesco, encontrado em inúmeras notas nos periódicos, em meio ao

mal comportamento cotidiano dos próprios críticos sociais membros dessa elite. Assim nos diz Vasques:

O limão de cheiro foi substituído pelo de papel picado, cheio de pó de prata ou de ouro. A seringa de folha de flandres foi suplantada pela de borracha, cuja procedência é às vezes muito duvidosa. O vermelhão da China deu lugar ao vermelho natural que jorra, em abundância, de muita cabeça partida [...]. Hoje a dança foi substituída pela indecência, a intriga pela calúnia e o espírito por meia dúzia de alusões pírias e insultuosas. Será progresso ou regresso? Efeito da civilização ou da decadência de sentimentos? De qualquer forma, não há remédio senão aceitar a marcha da vida popular, conforme ela vai deslizando [...]. Os máscaras de todos gêneros e de todos os feitios passeiam pelas ruas da cidade, armados, constantemente, de bisnagas, seringas e de pulhas, um contra os outros. A mascarada é geral. (Vasques (1884) in Souza, 2017, p. 239-240)

A mascarada para Vasques é posta como uma alegoria social para demonstrar situações em que determinados personagens escondem suas ações por detrás de máscaras sociais. É uma analogia a uma das brincadeiras e gestos do carnaval, mais difundida nos passeios públicos, em que os mascarados perguntavam aos que assistiam: quem sou eu? Para marcar sua ironia em relação aos diversos julgamentos da elite burguesa, Vasques cria algumas cenas com personagens que são de camadas da alta sociedade como: o padre, o procurador e o boticário.

No altar da Virgem das Dores, lá está um padre dizendo missa, por alma de algum finado marido. O patusco do sacerdote, que passou a noite jogando o lasquet, em algum club, não tira os olhos da viúva que ainda é moça e bonita e que se vê obrigada a desviar o olhar todas as vezes que o celebrante tem de dizer: - Oremus!

Ah! padre! tem paciência: tu és um mascarado.

Lá vai um procurador de causas. O inventário de que se ocupa, naquele momento, é para ele um dever sagrado.

Trata-se de quatro órfãos e de uma esposa desolada que, ficando sem parentes, nada conhece do foro.

É um negócio de trezentos contos; em menos de um ano, as coisas complicam-se por tal forma, que o meu chicanista deixa de parte, por algum tempo, o inventário e vai tratar de outros papéis no morro da Conceição, casando-se para ficar naturalmente tutor de toda aquela família.

Que abnegação!

Oh! santa inocência!

Procurador, tu não me enganas.

Tu procuras para ti.

Mascarado!

O Ferreira, boticário, tem até agora curado por sua conta e risco, e só hoje é que se lembraram de lhe por embargos à ligeireza. E o tempo que passou? Os quarenta e tantos anos, talvez, que exerceu um direito que não tinha?

Quem é o responsável?
 Mascarada! Mascarada!
 (Vasques (1884) in Souza, 2017, p. 240-241)

O carnaval tornou-se uma metáfora constante na vida de Vasques, e isso podemos atestar em seus folhetins. A compreensão de que o carnaval formava uma segunda vida que desfilava lado a lado com a primeira cotidiana, o impulsionava alegorizar e retratar personagens em suas peripécias que contrariavam as regras da normalidade da vida. Aliás, este é o interesse em questão: observar a vida e seus traços de comicidade. Em seus escritos o cômico não era puramente o riso, como foi constantemente associado, mas o riso irônico, o riso que se instala no espelho da realidade. No folhetim em questão, datado de 7 de fevereiro de 1884, o autor alimenta seu discurso com suas memórias e sua análise do carnaval, mas expondo em si o tom sociocultural que vem agregado ao seu humor ácido. Em outro folhetim, datado em 28 de fevereiro de 1884, Vasques lamenta de forma irônica o excesso de chuvas na capital fluminense, impossibilitando que o carnaval acontecesse em seu formato grandioso. Assim, o folhetim anterior publicado 21 dias antes dos festejos do carnaval, vem ressaltado do acontecimento com pitadas de humor. A forte chuva foi matriz para a poética alegoria que traz São Pedro como personagem:

Não resta, pois, coisa alguma desta velha festa popular.
 As sociedades mexeram-se nos seus salões e, desse no que desse, estavam em casa.
 Nas ruas e nas praças muita gente e poucas máscaras.
 Duas latas de querosene, uma corneta desafinada, um cabo de vassoura, uma mulher vestida de marinheiro, um dominó surrado, três molecotes pintados da mesma cor eis aqui o carnaval de 1884.
 As poucas sociedades carnavalescas que conservam as velhas tradições, causavam dó, ao vê-las desfilar no meio de um dilúvio, de que não há notícias a muito tempo.
 Constou a S. Pedro, lá por cima, que queriam fechar as torneiras cá de baixo por causa do entrudo; ele provou, e de que forma? que a marcha dos elementos não pode estar sujeita as ordens de qualquer autoridade policial e abriu as cataratas do céu. (Vasques (1884) in Souza, 2017, p. 251)

São Pedro dá voz e atitude a crítica de Vasques a proibição das brincadeiras do Entrudo, o que o faz relacionar as fortes chuvas com as molhadelas. Mas é no enunciado “a marcha dos elementos não pode estar sujeita as ordens de qualquer autoridade policial”, que o autor novamente faz uma crítica à tentativa de controle do carnaval, como já anunciamos anteriormente. Nesse clima de muitas águas o que resta é a essência do carnaval com “muita gente”, que ainda assim, ocupa a praça pública e faz dela palco com

novo roteiro. É neste folhetim que Vasques nos oferece algumas cenas cotidianas desse carnaval, demonstrando a sua relação com sua percepção de encenação que por sinal está pautada na verossimilhança presente em sua estilística. Ao apresentar como percebeu alguns mascarados em meio ao dilúvio, o autor destaca que a chuva levava o espírito carnavalesco, misturando as duas realidades entre ser personagem carnavalesco e a realidade presente. Neste contexto, com chuva ou sem chuva, havia muitas disputas pelas ruas carnavalescas, por certo as tentativas de conter os conflitos eram constantes, ainda mais no alvoroço da folia, em que muitos grupos surgiram para festejar. Cada grupo expondo sua identidade e sua forma característica. Para além de conter o estruído, as autoridades estavam também alertas para maiores situações de conflito e violência, que aconteciam entre mascarados e entre grupos. Neste ponto nosso autor é ácido ao destacar que havia preocupações maiores em torno do controle da festa, que seriam mais importantes do que a tentativa da elite por eliminar as brincadeiras do Estruído.

Quando qualquer pessoa põe uma máscara no rosto, representando qualquer individualidade, tem restrita obrigação de sustentar a personagem. O pierrô, deve ser pantomímico constante; o militar, deve ter o seu ar marcial; o frade, a sua pachorra conventual; enfim todos tem um dever a cumprir. Ora quem se veste de morte deve matar, foi o que fez a máscara do qual falei acima: matou um outro no largo da Mãe do Bispo! Isto é que se chama saber conservar um tipo. Isto é, que é compreender a missão carnavalesca! (Vasques (1884) in Souza, 2017, p. 252)

Para Vasques, “este mundo, é um grande hospício de alienados carnavalescos e estes quatro dias do ano formam [...] o melhor momento lúcido para toda a humanidade” (Vasques (1884) in Souza, 2017, p. 240). A compreensão de um carnaval que faz nascer uma outra vida, perpassa tantos argumentos expostos por nosso autor que os indícios de seus discursos comprovam a existência desta fonte na cultura do povo, que ele visita constantemente fazendo sua defesa. A possibilidade de ironizar criou tantas cenas na perspectiva do humor, que não é difícil compreender como o carnaval seria uma força para sua criação. A praça pública agrega todos os alienados e suas contradições. E por isso notamos que a vida da elite e suas constantes imposições de comportamento generalizado, se tornou um alvo inspirador. Vasques é um observador desses modos comportamentais. Enquanto os alucinados estavam nus em plena chuva, sem suas riquezas aparentes, os empregados da Gary varriam e remexiam com cabos de vassouras os montes de lama procurando coisas de valor. Segundo Vasques, encontraram narizes de papelão, bisnagas falsas, faca de ponta, chapéus manchados, máscara de arame e até um

brinco de ouro, pedaço de renda e uma navalha machada de sangue (Vasques (1884) in Souza, 2017, p. 240). Pequenos detalhes que nos mostram o olhar para a teatralidade na vida. E este é o universo que temos ao notar no caos na imagem de Angelo Agostini, tantas manifestações, tantos gestos, tantas cenas, alimentando a praça pública carnavalesca.

Um dos fundamentos das performances culturais é refletir seu processo, ou seja, todos os aspectos que levaram ao ápice de performar e a reverberação depois da performance. É um jogo complexo, pois envolve um círculo de questões, entre perguntas e respostas, para que de algum modo se possa alcançar o mínimo e criar a teia de sentidos produzidos. Esse contexto torna-se ainda mais interligado quando dimensionamos a relação de sentidos produzidas na festa carnavalesca. No Brasil oitocentista iremos notar que esse é um processo mutável. Por isso, o trajeto percorrido pelos personagens do Zé Pereira Carnavalesco é carregado de história, sua raiz encontra-se na natureza mais profunda da Europa medieval, pois é possível notar as semelhanças com que nosso carnaval foi se transformando e levando as elites para as ruas ocupadas pelas classes mais baixas. Se nos vale este pensamento, o festejo do Carnaval se constituiu de uma porção de elementos que o fizeram se afixar nas sociedades que o vivenciaram e vivenciam, já antes de Cristo. As festas que comemoravam o boi Ápis, ou a deusa Ísis no Egito antigo, ou até mesmo os bacanaís na Roma antiga em que se festejava o deus Baco, possibilitam compreender festejos que rompem com a vida cotidiana e criam o clima de liberdade e inversão controlada pelo poder do Estado. Mas as festas que creditam um sentido de nacionalidade ou regionalidade dessas comunidades, são rascunhos do que viria integrar a teia do carnaval. Elas eram grandiosas, mobilizavam as populações, evidenciavam os papéis de classes, tinham seus palcos abertos ao povo, e marcavam poderes. De fato, a literatura carnavalesca nos ajuda a compreender que nenhuma dessas festas citadas são origens do Carnaval; mesmo que possam ter contribuído com seu surgimento, quem inventou a aglutinação do tempo do carnaval foi a Igreja Católica (Ferreira, 2004).

Ao analisar a obra do autor renascentista François Rabelais¹⁰² (1494-1553), Bakhtin percebe que as festas carnavalescas tanto medievais quanto renascentistas

¹⁰² François Rabelais, pseudônimo de Alcofribas Nasier, (nascido em 1494 em Chinon, na França, morreu, provavelmente, 9 abril de 1553, em Paris), escritor francês e padre que para seus contemporâneos, era um eminente médico e humanista e para a posteridade é o autor da obra-prima *Gargantua e Pantagruel*. Os quatro romances que compõem este trabalho são excelentes para o seu uso rico da Renascença francesa e por sua comédia, que varia de burlesco a profunda sátira (<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/487941/Francois-Rabelais>).

aparecem como categorias importantes, como manifestações que se opunham à cultura oficial. Assim elas fazem parte de um conjunto de comportamentos que o autor define como a primeira categoria da cultura cômica: “as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.” (1996, p. 4). Como já vimos as festas carnavalescas se tornaram muito importantes para o povo, a comemoração das manifestações do *Carnevale* e posteriormente o Carnaval, eram formas concretas do riso popular, da manifestação da alegria.

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana (Bakhtin, 1996, p. 6)

Bakhtin considera o carnaval como um fenômeno profundo que emerge nas sociedades. Sua essência está profundamente ligada a suas raízes primitivas e que atravessam a história das sociedades se infiltrando nas camadas interativas dos indivíduos, dando-os uma segunda vida, um ensaio sociocultural paralelo. De certa forma temos o problema do carnaval presente no pensamento cultural. O carnaval no pensamento bakhtiniano se refere não apenas à festa como dada a nomenclatura, mas ao conjunto de variadas festividades que poderiam acontecer não apenas em um período do ano, mas em vários momentos. Essas festividades são formas sincréticas diversas com variações locais e de épocas que a seu modo criavam aspectos diferenciados e uma linguagem própria que se diferenciava da normatividade social. Há uma cosmovisão carnavalesca que influenciava o pensamento sociocultural.

Demonstrando as raízes literárias do gênero, ao buscar seus fundamentos na antiguidade, Bakhtin nos apresenta suas particularidades e como ela é amplamente influenciada pela cosmovisão carnavalesca. Esta concepção é apresentada por meio de uma analogia com o teatro e sua espetacularização. Deste modo, para o autor o carnaval é “um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca” (Bakhtin, 2018 [1963], p. 140), é um tipo de espetáculo em que todos estão ativos e presentes circulando em uma nova vida com normas específicas. As relações são diferentes, nasce-se novas formas comportamentais e uma linguagem livre. O entendimento da vida paralela se abre para uma nova vida em que não há barreiras hierárquicas, surgem novas famílias em pleno

contato especial. O indivíduo em carnaval vive um estado limiar paralelo à vida normativa, percebe a diferenciação hierárquica e até mesmo a contrapõe e afronta excentricamente.

Entre as ações carnavalescas que aconteciam na antiguidade podem ser destacadas as *Saturnais*. Já na Idade Média em que o carnaval ganha o seu sentido primordial, ressaltamos a coroação bufa e o destronamento do rei do carnaval, entre outros que são exemplos de ações rituais. Essas ações rituais fizeram emergir um pensamento de ambiguidade que se tornou importante para a concepção carnavalesca da literatura. O jogo das extremidades eram pontos importantes para demonstrar a diferenciação da nova sociedade limiar, e como o pensamento se renovava em formas e imagens. Assim, coroar e destronar, morte e vida, morte e renovação, elogios e xingamentos, se apresentavam como profundas imagens de confronto e mudança, estavam atreladas a transformação, ao estado consciente de transformação.

Todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósias-gêmeos). É típico ainda o emprego de objetos contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, vasilhas em vez de adornos de cabeças, utensílios domésticos como armas, etc. trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida descolada do seu curso habitual. (Bakhtin, 2018 [1963], p. 144)

É preciso salientar que a ideia de carnaval exposta por Bakhtin, em sua pesquisa na obra de Rabelais, é diferente das formas carnavalescas do contexto de Vasques. O próprio autor destaca que as mudanças ocorridas nos festejos carnavalescos são concomitantes à mudança da consciência do homem medieval em seu meio social. Significa dizer que o estudo se refere a festividades que eram marcadas por uma noção de ambiguidade e dualidade, que colocavam a vivência durante a festa como características marcantes, que dividiam a vivência social, em modos oficiais e não-oficiais. O “carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval” (1987 [1965], p. 6), a vivência carnavalesca se estabelecia no jogo da vida, que se apresentava diferente da oficialidade cotidiana.

Havia uma diferenciação entre as formas do teatro, do ponto de vista da recepção. Enquanto no teatro há um espectador que assiste, no carnaval medieval essa divisão se dissipava e se elaborava, todos atuavam em um mesmo palco, todos jogavam o jogo da vida provisória. Bakhtin refere-se ao teatro elizabetano shakespeariano e faz dele sua principal fonte de analogia, não está analisando o termo ampliado do conceito, mesmo que, ao analisar sua teoria, percebemos que o teatro, enquanto parte da vida, está ligada à sua concepção¹⁰³.

As formas expressivas do carnaval estão enraizadas na compreensão da festa como parte da vida cotidiana, não apenas como um aspecto de inversão, mas no campo das ideias, das ideologias, da existência humana que cria a atmosfera festiva do povo e não para o povo como são objetivadas as festas oficializadas dos poderes. Por isso a festa mantém uma relação com o tempo-espaço, “na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico” (1987 [1965], p. 5). Alguns períodos históricos tinham os fins superiores da existência humana notadamente marcados nas festas. Bakhtin destaca que na Idade Média a festa do povo “penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (1987 [1965], p. 8) e por isso conseguiam estabelecer uma segunda vida. Na prática as festas possuíam diferenças políticas e socioculturais tendo em vista que poderiam ser separadas por oficiais e não-oficiais.

O carnaval se opunha aos festejos oficiais com sua linguagem em formas e símbolos que possuíam matizes diversas. Os indivíduos em estado carnavalesco ensaiavam e viviam uma vida paralela em que “o homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes” (Bakhtin, 1987 [1965], p. 9). A eliminação provisória da vida oficial criava formas de comunicação que não podiam ser concebidas na oficialidade do cotidiano. E por isso Bakhtin define que essa atmosfera deveria ser percebida como percepção carnavalesca do mundo. Segundo ele, nos tempos primitivos onde não havia a divisão de classes e o Estado, a sério-cômico estavam ligados aos aspectos das divindades em relação ao homem e ao mundo, ambos ocupavam o mesmo lugar na oficialidade das sociedades. As transformações nas sociedades modificaram as formas comportamentais e dividiram os aspectos que as tornavam igualitárias, assim com o estabelecimento do Estado e do regime de classes, as formas cômicas são consideradas

¹⁰³ Sobre Bakhtin e o teatro ver a obra de Dick Mccaw: *Bakhtin e teatro: diálogos com Stanislavski, Meyerhold e Grotowski, 2024 [2015]*

como práticas não-oficiais, sendo outorgada as classes mais baixas e por fim a cultura popular. Os eventos do estado que agregavam as classes mais altas, foram se oficializando e tornando-se sérios e distantes.

Enfim, a vinculação entre o carnaval oitocentista, base para a construção da coisa cômica de Vasques, tem uma relação profunda com suas raízes europeias, apesar da incessante busca por ser uma cópia exata do carnaval francês e italiano e a forma como estes evoluíram na praça pública. Nota-se que a influência Portuguesa, e a relação com os festejos religiosos dos escravizados, injetou a evolução de um comportamento festivo diferente. O corpo em praça pública explodia em ambiguidades, se refazendo diante dos olhos atentos nos passeios. A elite endinheirada e as classes mais baixas ora se estabeleciam na guerra carnavalesca, ora se encontravam no triunfo das latas, das máscaras, dos limões-de-cheiro e das seringas. Os corpos molhados e corpos suados, os corpos por detrás das máscaras e das intenções. O carnaval era assunto, era vida e política.

3.3 A variada batida dos Zés Pereiras no Brasil oitocentista

O carnaval configurou-se com um conjunto de performances que trilharam os dias festivos, em dualidade com a religiosidade do calendário católico. Entre tantas inspirações Vasques se alimentou do Zé Pereira para ser a base dramatúrgica de sua coisa cômica. Como vimos, a oposição entre entrudo e carnaval trouxe uma certa separação sobre o que seria considerado parte do entrudo e parte do carnaval. Mas esta separação só era considerada por uma questão de territorialidade elitizada, tendo em vista que o uso da rua foi constante para as performances que surgiram com o novo carnaval. Também pudera, esses limites possuíam o rigor da lei e da moral, mas eram flexibilizados, em sua maioria, pelo território público. Mesmo os bailes, entre suas paredes e cobranças de ingressos, não estavam livres da infiltração do populacho. As performances dos mascarados são outro exemplo: sua formatação consistia na presença dos mascarados nos passeios públicos e nos desfiles para adentrar os salões dos bailes, sendo a preservação da identidade uma premissa, diversamente passível das infiltrações. Até mesmo grupos de mascarados vindos de classes mais baixas foram criados com o intuito de imitar e se divertirem.

Os Zés Pereiras não foram diferentes desse processo. A presença destes é controversa quanto aos aspectos que reconstróem sua memória no carnaval fluminense. Vasques menciona em seu folhetim de 1884: “o zabumba já sente, na respectiva pede,

que é chegado o momento em que ele tem de desempenhar um importante papel. Braços vigorosos já se acham há muito em exercício, para que não se perca o compasso do legendário Zé Pereira” (Vasques in Souza, 2017, p. 237). Assim, os Zés Pereiras já eram considerados como lendas do carnaval, anos depois de levar aos palcos o *Zé Pereira Carnavalesco*. Por isso, ainda seguindo as pistas que a coisa cômica nos afeta, é preciso decifrar a relação do Zé Pereira com o carnaval fluminense.

Um homem pelas ruas carnavalescas rompe o tempo corrompendo as barreiras do som batendo uma zabumba. Nada mais carnavalesco que acompanhar a espontaneidade desta cena. Possivelmente Vasques teria colocado em algum folhetim. Mas esta tem sido a cena atribuída à origem do Zé Pereira no carnaval brasileiro. José Nogueira de Azevedo Paredes é o nome apontado, pelos cronistas Vieira Fazenda (1847-1917) e Luís Edmundo de Melo Pereira da Costa (1878-1961), como o precursor da manifestação carnavalesca apelidada de Zé Pereira (Cunha, 2002; Ferreira, 2004; Moraes, 1987). Zé Pereira, a partir de 1869, vai ser caracterizado como um grupo de indivíduos percussionistas que saem pelas ruas da cidade com bumbos, zabumbas, timbas e taróis, em tempos de carnaval¹⁰⁴.

A trajetória do nosso personagem Zé Pereira na historiografia do carnaval brasileiro foi levantada por alguns pesquisadores, como Araújo (2000), Cunha, 2001, 2002; Ferreira (2004), Gonçalves (2007), Moraes (1987), Pinheiro (1995) e Valença (1981), Faria (2005), Lopes Cunha (2008) que de alguma forma tentam datar e problematizar sua passagem demonstrando sua ação. Esses autores recontam, por meio de suas pesquisas, como teria sido a trajetória desse personagem icônico. Algumas revistas e jornais da época, entre 1840 até o início do século XX, comprovam a popularidade do que se tornou uma expressão característica do carnaval no Rio de Janeiro como *Semana Ilustrada*, *Jornal do Commercio*, *Revista Fon-Fon*, entre outros.

Em seu folhetim o teatrólogo França Junior (1838-1890), contemporâneo de Vasques, descreve como era a passagem da manifestação pelas ruas, segundo ele o cortejo era precedido de uma bandeira elaborada com três esteiras velhas e pregadas em um bambu que também poderiam ser de folhas naturais ou cobertores. Diz: “Nada de cismas; não se desvirtue a instituição – a bandeira de esteiras nasceu com o primeiro Zé Pereira, com ele deve morrer. Empunha o estandarte valente carroceiro, que se serve neste dia

¹⁰⁴ Os Zés Pereiras podem ainda ser encontrados com essa nomenclatura nos dias de hoje, em algumas regiões do Brasil (Goiás, Minas Gerais, Piauí, São Paulo, entre outras) e em alguns países da Europa – França, Espanha, com concentração maior em Portugal. Entre suas variações está principalmente a incorporação de mascarados, bonecos gigantes e gaitas de foles (Moraes, 1987; Ferreira, 2004; Faria, 2015).

com a prata da casa, isto é, veste-se de capim” (Junior, 1957). Logo atrás das bandeiras vêm os bumbos, e atrás dos bumbos vêm tambores feitos com latas de biscoitos. Para França Junior, este elemento cria uma simplicidade aos integrantes do Zé Pereira, declarando sua originalidade nas classes mais baixas¹⁰⁵.

Os costumes dos tambores são de sujeitos sem costumes. As barrigas indecentes, os enchimentos posteriores ainda mais indecentes e os letreiros que trazem nos chapéus são dignos de ver-se. O vestuário de toda a troça [...] é o seguinte: casaca esfarrapada, virada pelo avesso com botões de pão de rala, dragonas de alhos, uma calça preta com remendos de papel branco e de cartas de jogar e um chapéu escapelados, de cuja copa sai um abano, onde vê-se quase sempre um letreiro que indica o espírito do indivíduo. O mundo que um Zé Pereira percorre nos três dias é infinito. Permitiam-se os leitores que eu volte de novo a falar de mim, para dizer-lhes que já acompanhei um Zé Pereira. (Junior, 1957 in Lopes, 2008, p. 201)

Como uma das memórias mais antigas que temos, é possível perceber que o Zé Pereira descrito por França Junior (1838-1890) nos coloca diante de um grupo que possui características interessantes quanto a sua performance. Devemos considerar que os elementos que o constituem contrastam com o novo carnaval dos bailes e desfiles das Summidades. Neste Zé Pereira os participantes travestem com uma casaca esfarrapada e virada do avesso, calça preta com remendos de papel branco e cartas de jogar, barrigas volumosas, dragonas de alho, chapéus escapelados que se abrem na copa, surgindo um letreiro que identifica o participante. Não poderíamos passar pela descrição sem notar que a liberdade cômica está posta nessa caracterização. Cada elemento torna-se avesso a referências do vestuário de grupos que compõem classes altas. A casaca que era uma peça do vestuário masculino, possuía características específicas de acordo com o evento, pois não era uma peça para uso cotidiano, mas para determinadas situações sociais de formalidade. Em uso civil ela esteve na composição de reuniões noturnas formais e de cerimônias. No uso militar ela ganhou notoriedade entre os soldados ingleses pela construção simbólica, de imponência, força e distinção. A casaca civil possuía recortes de composição obrigatório como as cores pretas, a camisa branca gomada, luvas brancas, coletes pretos ou brancos.

¹⁰⁵ A pesquisadora Fabiana Lopes (2008), que estudou as caricaturas carnavalescas em sua tese, destaca que o Zé Pereira foi uma grande inspiração para a imprensa, sobre a descrição de França Junior a pesquisadora destaca que o autor “evoca a origem e os tipos sociais que fazem parte desta brincadeira: vindo dos cortiços, era sujeitos sem costume, sem modos. Fazendo referências paródicas aos ricos e a outras figuras da sociedade carioca de seu tempo, estes foliões faziam, a partir das vestimentas e dos letreiros nos chapéus que usavam, suas críticas” (2008, p. 201).

No traje descrito por França Junior, ainda aparece na casaca dragonas de alho. As dragonas eram um tipo de peça metálica de uso militar, ela era um distintivo que vinha ornado com franjas em seda ou ouro. Obviamente que o chapéu, assim como todo o resto, não poderia ser um acessório do vestuário básico, neste Zé ele se fragmentava abrindo a copa, considerando que os chapéus eram peças importantes na performance do vestuário masculino brasileiro, inclusive indicando o pertencimento ou o evento. Vejamos que na descrição do Zé Pereira de França Junior, há um jogo cômico e carnavalesco que brinca com o avesso da seriedade do traje social, exclusivo de uso das elites, e dos nobres figurinos usados pelos mascarados e pelas bandas que desfilavam nos passeios e bailes. O Zé Pereira descrito tem em sua composição a sonoridade dos bumbos ou bombos, e latas de biscoito. Característica que será de grande importância quando alcançarmos outros dizeres sobre a manifestação carnavalesca. O som emitido pelos instrumentos de percussão entre graves e agudos será o movimento cativante para alguns e extremamente de mal gosto para outros.

Com a possibilidade diversa em pleno carnaval o Zé Pereira ganhou a atenção do pesquisador e folclorista Câmara Cascudo (1898-1986), sendo inserido no Dicionário do Folclore Brasileiro (1952). Cascudo nos dá um panorama geral em três momentos. O primeiro define o termo Zé Pereira como uma cantiga acompanhada de bombos no período do carnaval e uma breve trajetória histórica sobre a origem, o segundo apresenta como arranjo musical e o terceiro como um bombo e conjunto de foliões apresentando sua origem portuguesa.

1) Cantiga acompanhada por bombos, também chamados de zabumbas, entoada na véspera do Carnaval, para anunciar a festa popular, mas que também era cantada durante os três dias tradicionais. Conhecida no Brasil desde meados do século XIX em todo o território nacional. A origem do nome zé-pereira deveu-se a um sapateiro português radicado no Rio de Janeiro, nome José Nogueira de Azevedo Paredes, que na segunda-feira do Carnaval de 1846 reuniu alguns amigos e juntos saíram em barulhenta passeata. Sob efeito de bebida que iam ingerindo durante a brincadeira, os companheiros do português trocaram o nome do português chefe do grupo e deram vivas a Zé Pereira, em lugar de Zé Nogueira. A troça “pegou”, acabando por fixar-se entre os foliões. (2001, p.765-767)

Na definição de Cascudo (2001), notamos a ênfase na busca pela origem da manifestação seguindo a premissa do fundador José Nogueira e a evolução para a nomenclatura o que demonstra as formas variadas de brincadeiras (Ferreira, 2004) que o carnaval, desde suas origens medievais, foi adquirindo. Mas podemos considerar que a forma de Cascudo se aproxima da forma dramatúrgica elaborada por Vasques na coisa

cômica. Os pesquisadores de carnaval, Felipe Ferreira (2004) e Haroldo Costa (2000), destacam que o Zé Pereira nasce da evolução de uma ação não programada feita por José Nogueira de Azevedo Paredes, sapateiro vindo de Portugal. Em um dia de carnaval no Rio de Janeiro, supostamente em 1846 (data não comprovada), Paredes saiu com uma zabumba ou tambor fazendo algazarra pelas ruas vizinhas. A descrição de Valença (1996) não difere da anterior:

[...] sapateiro português aproximadamente em 1850, saiu às ruas com alguns conterrâneos empunhando tambores. O conjunto de bombos passou a ser conhecido pelo nome de “Zé Pereira”, tendo se caracterizado como uma das primeiras formas organizadas de carnaval popular. (Valença, 1996, p. 15)

A pesquisadora Marlene Pinheiro, no livro *Sob o signo do Carnaval* (1996), elabora uma cronologia apontando que no ano de 1848 José Nogueira de Azevedo Paredes, sapateiro lusitano, saiu à rua com um bombo ou bumbo e cria a figura do Zé Pereira. Essa data, para alguns historiadores, é contraditória, já que há outros discursos que estabelecem o ano de 1852, como na crônica de José Vieira Fazenda (1847-1917). Segundo Felipe Ferreira (2004), o Zé Pereira foi considerado como brincadeira e destacou-se das demais manifestações por se tornar um evento peculiar. O autor ainda realça não ser possível precisar a origem do Zé Pereira, e citando vários autores da historiografia do carnaval, existem algumas controvérsias, como por exemplo, que José Nogueira estaria sozinho em sua performance ou que havia um grupo de cem tocadores de zabumbas.

Tudo isso nos leva a crer que não podemos especificar ao certo como se inicia o Zé Pereira no Brasil, mas não podemos negar que ambas as informações se referem a José Nogueira como ponto chave para o desenvolvimento da manifestação, visto que as sociedades possuem a necessidade de apontar um fundador e fazer deste um mito generalizado. Se podemos aderir ao ato performático, dizemos que o sucesso da performance de José Nogueira foi tão grandioso que “no ano seguinte grupos com tambores e latas saíram às ruas em imitação ao Zé Pereira (referindo a José Nogueira)” (Costa, 2000, p. 15).

Nota-se a grande popularidade que adquiriu Nogueira; sua performance repetiu-se ano após ano no período do carnaval, seguida por grupos de pessoas em forma de cortejo festivo. A sociedade carioca atendia o chamado que se tornou característico dos festejos de carnaval. Mas há pontos de discordância no que se refere à recepção da

sociedade; há discursos de apoio e grande participação, sendo o Zé Pereira (Ferreira, 2004, p. 213) o grande soar de uma doce melodia, outros demonstram discursos a qual o barulho irritava de forma ensurdecadora por três dias seguidos. Mas é constante verificar que esses grupos possuíam características diferentes de acordo com os tempos, de forma que não havia uma padronização em relação a sua atuação pelas ruas, demonstrando a diversidade com que foram retratados. Ferreira descreve o Zé Pereira como “Homens vestidos com roupas usadas (ou mesmo com trapos), tocando grandes surdos e arrastando em torno de si animados foliões atraídos pela barulhada” (2004, p. 210).

A passagem do Zé Pereira pelo carnaval também ocupou a imprensa oitocentista que reservava espaços para descrever seu trajeto, ou mesmo anunciar vendas de instrumentos. Em 1866 o periódico *Semana Ilustrada*¹⁰⁶ publicou suas impressões sobre o carnaval daquele ano, encabeçado pelo Dr. Semana (pseudônimo de Machado de Assis). Os comentários transitaram entre descrições sobre os acontecimentos no carnaval e a insatisfação com a forma do carnaval acontecido. É por meio dele que temos uma das célebres descrições do Zé Pereira, ou como foi chamado na publicação, José Pereira. Nesta, Dr. Semana exalta a manifestação, destacando-a como característica do nosso carnaval que divide espaço com as sociedades.

Acabou-se o carnaval: começa a penitencia. Depois dos guisos, a casaca preta; depois da máscara, a cara compungida; é a ordem. O carnaval, tendo começado frio, acabou quente; a terça-feira foi de verdadeira loucura, principalmente nos theatros. As sociedades mantiverão-se, como nos outros annos; dos mascarados avulsos, alguns houve, cheios de graça e espirito. Dansou-se a faltar, gritou-se, intrigou-se, fatigou-se... e dormiu-se. Está provado que o carnaval há de ser uma das ultimas cousas que hão de acabar neste mundo. No meio de tudo, honra seja feita à população, não houve um só distúrbio. Uma das cousas mais características do nosso carnaval é o chamado José Pereira. A cousa não é feia, é mesmo muito bonita, e muito barata: um zabumba, alguns tambores, e dahi nasce uma doce harmonia, que encanta os ouvidos, não móe a paciência do próximo, e atrahê os suffragios dos moleques. É uma cousa muito divertida! (Semana ilustrada, de 18 fevereiro de 1866)

Destacado como uma coisa barata por possuir uma estrutura simples de movimento, este Zé Pereira é apontado por sua performance musical, entre zabumba e

¹⁰⁶ A *Semana Ilustrada* foi classificada como uma revista, fundada em 1860 pelo desenhista Henrique Fleiuss (1823-1882), alemão radicado no Brasil que organizou uma equipe de colaboradores importantes para o desenvolvimento das edições, entre eles: o escritor Machado de Assis (1839-1908), o jornalista Quintino Bocaiuva (1836-1912), o escritor, médico, jornalista, professor, teatrólogo Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), o político e jornalista Joaquim Nabuco (1849-1910), o escritor romancista Bernardo Guimarães (1825-1884), entre outros. A revista se caracterizou por suas publicações humorísticas e atualizadas com os acontecimentos do cotidiano principalmente no que se referia a política e as festas. Era semanal e aos domingos.

tambores. Portanto a sonoridade é destaque para sua definição em meio ao carnaval dos passeios e bailes que tinham as bandas marciais como preenchimento sonoro. Nesse mesmo periódico, o cronista apresenta o carnaval do ano e demonstra um movimento que segundo ele tornou-se crescente em grande explosão de loucura pelas praças, ruas, becos, travessas, casas, teatros e bailes. Esses espaços testemunhavam em suas estruturas a força da festa carnavalesca e a transformação dos comportamentos. Os Josés Pereiras novamente fazem parte da crônica, apontados como algo peculiar e de grande intensidade pelo carnaval, sua passagem ruidosa agora já é demonstrada com algo ensurdecidor que diferente da anterior tem o um tom irônico.

Todas essas façanhas levarão á posteridade os foliões, que as commetterão com desusado esforço, mas nenhuma delas póde escurecer a mais pequena das praticadas pelos incansáveis Josés Pereiras. Vestidos de roupas dignas de figurarem nos sacos dos chiffonniers de entusiasticos admiradores, tocarão o interminável bum bum bum com frenesi e a incansabilidade do annos antecedentes. Em barulho e estridor ninguém põe o pé adiante ao José Pereiras; e, como o ruido é o primeiro elemento do carnaval, segue-se que os José Pereiras prestarão relevantes serviços nas setenta e duas horas da loucura publica e particular. Um delles, o mais aristocrático e ao menos maltrapilho, cruzou a cidade puchado em vasta andorinha que, apesar de ser só, fez optimo verão. Honra aos Josés Pereiras. Os ouvidos ensurdecidos de muitos habitantes desta côrte não podem deixar de se mostrar gratos aos favores recebidos de tão fervorosos manejadores de vaquetas. Se em vez de tres dias durasse o carnaval oito, os heroicos Josés Pereiras serião capazes de ensurdecer meia cidade. E fôra ainda uma grande fineza realizada por esses infatigáveis atroadores. Meia cidade surda era inestimável beneficio. Registrem pois os patuscos Josés Pereiras este tributo, que lhes oferece o meu reconhecimento de esforços, bumbardeem os ouvidos do próximo, arrebentem tympanos ensurdeção dous terços desta S. Sebastião. Verão então como o seu mérito, só agora apregoad, há de conquistar o publico elogio e a repetição do muito particular louvor do Abumbado. (Semana ilustrada, de 18 fevereiro de 1866)

Por certo, a crônica já nos indica que havia uma variada forma do Zé Pereira. Ferreira destaca que a característica fundamental do Zé Pereira não era a roupa ou o estilo, mas sim o som produzido pelo zabumba. Todavia, não significa que as roupas não eram importantes, pois a citação “catadores de trapos” dá a ideia de que os grupos se preparavam para performar, seja na produção de roupas feitas com retalhos, seja no uso da “andorinha”, que era um tipo de charrete. Gonçalves, no livro *Os ranchos pedem passagem* (2007), demonstra que o Zé Pereira na década de 1920 fazia parte de um conjunto de “expressões carnavalescas” que se desenvolviam no meio urbano como os ranchos cariocas, os cordões e as Grandes Sociedades. Assim sobre o Zé Pereira, a autora destaca que

Tocavam seus bumbos, em pancadas ritmadas e clamavam seus versos nas ruas durante o carnaval no decorrer do século XIX. Originários dos bairros e subúrbios mais distantes foram caracterizados como manifestantes “isolados”. Os “Zé-pereiras” também fizeram parte do carnaval das Grandes Sociedades, animando seus bailes a partir da segunda metade do século XIX. A presença dos “Zé-pereiras” não era apenas isolada de outras formas de expressão, como se divulgou na literatura sobre o carnaval. Também foram figuras presentes no carnaval das Grandes Sociedades, cujas sedes se situavam nos bairros mais centrais, como o Catete. Vindos dos “subúrbios”, os “Zé-pereiras” se movimentavam em direção aos bairros mais centrais da cidade (p. 60)

Diante das descrições que demonstram a origem da ação performática, podemos perceber que algumas características se repetem: a formação enquanto grupo, o toque dos bumbos, o uso de roupas maltrapilhas e os cortejos pelas ruas. O que nos mostra que a presença da manifestação gerou uma diversidade de opiniões. Considerando que a participação entraria em diversos atritos tendo em vista que a participação era do subúrbio para o centro da cidade e mesmo que os festejos carnavalescos fossem marcados pela diversidade dos divertimentos, a divisão de classes e de níveis de brincadeiras no Brasil tornou-se evidente desde o Entrudo, assim “o ponto comum nas primeiras referências ao Zé Pereira na imprensa carioca é exatamente o grande barulho produzido pelo grupo de brincantes em desfile, além do seu caráter descontraído e popular” (Ferreira, 2004).

Ao ler as crônicas escritas por Vieira Fazenda (1940) e Luiz Edmundo (2003), ambos considerados cronistas/memorialistas do Rio de Janeiro da virada do séc. XIX, entre 1890 e 1917, há um esforço dos autores em mostrar as origens da manifestação, construindo a ação de um personagem criador, que fez emergir pelas ruas o princípio de um estranhamento no cotidiano dos bons costumes de uma sociedade carioca e elitizada. Tais crônicas são consideradas pela história como documentos importantes para uma análise do cotidiano do Rio de Janeiro no final do século XIX. Tanto Vieira Fazenda quanto Luiz Edmundo descrevem a ação do nosso personagem com detalhes que não estão presentes em outras obras até então, e que são capazes de nos dar dois lados diferentes da criação do personagem em suas descrições.

Compreender a crônica como um documento importante para este estudo tem como base entender o lugar de fala dos cronistas e, conseqüentemente, como seus relatos vão desenhar um símbolo do carnaval, na tentativa de homogeneizar as manifestações carnavalescas na virada do século XIX. Sobre esse tema, Cunha (2002) reuniu alguns ensaios sobre a história social da cultura, desenvolvendo um estudo sobre as frestas deixadas pelas análises do carnaval. Entre esses ensaios, a pesquisadora publica uma análise intitulada: “Vários zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no

carneval carioca da virada do século” (p. 371-417, 2002). A pesquisa é resultado de um estudo da historiografia social estruturando como o Zé Pereira se torna uma figura central do carnaval carioca. A autora analisa documentos que de alguma forma mencionam o Zé Pereira para contrapor os aspectos de quem fala, de onde fala e por que fala. Assim, o estudo tem como base as crônicas de Vieira Fazenda e Edmundo Pinheiro em contraposição a outras informações históricas e ao texto de Vasques.

Antes de prosseguir, vejamos o que nos dizem nossos autores cronistas sobre a aparição desse personagem em terras cariocas:

[...] rigores, comunicados de pais a filhos, explicam satisfatoriamente o fato da preferência, que os nossos antepassados davam sempre ao entrudo, mais ou menos tolerado pelas autoridades, desde que não fossem causa de desordens, desacatos e crimes. Isto esclarece a relutância em ter aceito o Carnaval, que por fim venceu, depois de aturada propaganda. Se os primeiros bailes carnavalescos se realizaram em 1846, nem por isso cessou ele todo o entrudo. Com o aparecimento (1854) das duas primeiras sociedades – Sumidades Carnavalesca e Veneziana – obtiveram-se os primeiros triunfos, completados depois pelos imponentes e grandiosos préstitos, que tornaram durante certo período, afamado o Carnaval do Rio-de-Janeiro.

O que em relação às classes elevadas fizeram os propagandistas contra o entrudo, realizou-o quanto à *arraia miúda* modesto artista sapateiro, pacato burguês, introduzindo o chamado *Zé-Pereira*, verdadeiro derivativo, que hoje goza entre nós do privilégio de *senhor de baração e cutelo*.

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhada, altura regular, ombro e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdome por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado um remédio – eis em rápidos traços o retrato do patriarca do nosso *Zé-Pereira*, o conhecido e inolvidável José Nogueira de Azevedo Paredes.

Miguelista intransigente, andou nas bernardas da Maria-da-Fonte e da Patuléia; era, contudo, amigo do *filho do Pedro* (o imperador) e de todos os Brasileiros. Acidentes da vida, que não vêm ao caso, fizeram Nogueira procurar o Rio-de-Janeiro, onde, à rua de São José n. 22, abriu modesta oficina de sapateiro. Essa casa, hoje completamente reformada, era constituída por baixo e feio sobradinho de grades de pau, onde também por muito tempo habitou a conhecida parteira Luiza velha, de dentada, feia, rosto de pergaminho engelhado – uma carcaça.

Foi ali que, em uma segunda-feira de Carnaval, Nogueira, em amistosa palestra com alguns patrícios, recordando-se das *romarias*, das *esturdias* e *estrondos do Ubi Natal* resolveu de súbito com eles sair à rua e ao som de zabumba e tambores, alugados às pressas, dar uma passeata pela rua da cidade. Sucesso inaudito; quando ao amanhecer já meio *na chuva*, regressou aos lares, esse triunvirato de foliões podia exclaimar como Cesar – *veni, vidi, vinci!* No ano seguinte, apareceram os imitadores, mas nenhum deles levou de vencida o primacial *Zé-Pereira* do Paredes, que se distinguia ao longe pela certeza das pancadas no bombo e pelo ritmo dos tambores. Esse segredo levou-o ele para o túmulo, nunca sendo excedido nem jamais imitado.

Quanto à origem do nome dizem uns que, em certas localidades de Portugal, é o bombo conhecido por *Zé-Pereira*; querem outros, e isto é mais provável: na primeira noite de bom sucesso os companheiros do Paredes, na força do entusiasmo e influenciados pela vinhaça, trocavam o nome do chefe e davam vivas ao *Zé-Pereira*, em vez de *Zé-Nogueira*.

Ele e os sócios compravam bombo e tambores, que depois do Carnaval eram com cuidado guardados em capas de metim no fundo da loja. Todos os domingos, como o d. Martinho do *D. Jayme*, Nogueira revistava os instrumentos para ver se ratos e baratas tinham danificado *os seus queridos amigos*.

Passando-se da rua de São-José para a do Cotovelo n. 38, continuaram sucessivamente os triunfos e sucessos do barulhento *Zé Pereira*; foi este até adotado pelas sociedades carnavalescas e teve entrada nos salões dos Tenentes, Fenianos, Democráticos, etc.

Sagrado pelos simpáticos populares, foi Paredes proclamado o *primus inter pares* e venerado por amigos, discípulos e entusiastas como o pontífice da pândega e do sarilho. Não se ensoberbeceu com isso e atribuía o mérito à natureza que lhe dera embocadura. (Fazenda, 2011, p. 327-328).

O texto de Vieira Fazenda (1874-1917) é típico de um autor que transitava entre o memorialismo e o tom das crônicas. Falecido aos 43 anos, seus mais de 500 artigos foram publicados em algumas revistas da época, e em 1919 reunidos na *Revista de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), depois reeditada, em 1940. O olhar de Vieira sobre o cotidiano no Rio de Janeiro demonstra a tentativa de apresentar o personagem *Zé Pereira* e a sua relação harmoniosa com os festejos carnavalescos. Sobre essa obra, Cunha (2002) destaca nas notas de sua pesquisa que, “como a maior parte das narrativas de folcloristas, não há indicação de fontes que permitam confrontar a narrativa com outras referências, de modo que ela é a única de si mesma” (p. 413).

Vieira Fazenda formou-se em Belas Letras e Medicina, era bibliotecário do IHGB e escritor. O artigo escrito em 1904 apresenta sua proximidade do personagem *Zé Pereira*. No relato, José Nogueira de Azevedo Paredes é apresentado como membro de uma sociedade festiva. Há no trecho um discurso evidente ao demonstrar como os grupos brincavam o *entrudo*, uma antiga forma de se divertir no carnaval carioca, bem como a afeição de Vieira pelo *Zé Pereira*, como um divertimento popular. Na tentativa de demonstrar que essa nova brincadeira poderia substituir o antigo *entrudo*, Vieira Fazenda indica traços da origem do personagem, realçando características para demonstrar sua origem luso-brasileira: 1. carão amorenado e simpático; 2. miguelista - partidário ou simpatizante do miguelismo. Miguelista é o nome dado na historiografia portuguesa aos apoiantes do chamado miguelismo, nomeadamente os que lutaram pela legitimidade permanente do ex-infante D. Miguel de Bragança na linha de sucessão ao trono português e que vieram depois a fundar o Partido Legitimista e o Partido Realista que nele se integrou; 3. andou nas bernardas da Maria-da-Fonte e Patuléia – Revolta do Minho é o nome dado a uma revolta popular ocorrida na primavera de 1846 contra o governo cartista presidido por António Bernardo da Costa Cabral em Portugal. A revolta resultou das tensões sociais remanescentes das guerras liberais, exacerbadas pelo grande descontentamento popular gerado pelas novas leis de recrutamento militar que se lhe seguiram, por alterações fiscais e pela proibição de realizar enterros dentro de igrejas; 4. *Ubi Natal* - festas de Natal ao som de bombos em Portugal.

Para demonstrar o contato com o personagem vivo e contextualizar seu pioneirismo brasileiro, demonstrando sua influência portuguesa, Vieira Fazenda (2011) constrói seu relato trazendo detalhes dos últimos dias de José Nogueira e reivindica seu trono de criador do popular Zé Pereira. Para dar veracidade aos fatos, destaca as conversas que teve com José Nogueira e indica o local onde o amigo foi enterrado.

Homem de bem às direitas, nunca faltou aos seus deveres, e os folguedos carnavalescos jamais o tiraram da linha reta da probidade e da honra. Desgosto teve-os em grande quantidade; mas sua alma varonil nunca se quebrou – pesares, dizia, não adubam sopas. Jovial e pilhérico, contava com chiste anedota de sua mocidade, do tempo ele Junot de d. João VI e das lutas de d. Pedro e d. Miguel. Trabalhou sempre até que, vítima de um insulto apoplético, faleceu em vésperas de um Carnaval, em que ainda queria mostrar quanto valia. Foi sepultado, segundo é fama, no cemitério do Cajú; mas antigos amigos e conhecidos ignoram o paradeiro dos despojos mortais do velho Nogueira Paredes, que conheci de perto e com quem, às vezes, conversei. Está feita a reivindicação. Ao Nogueira ninguém ousará disputar a glória da descoberta do Zé-Pereira. E, se lá no etéreo assento onde habitas, memória desta vida se consente, recebe, no dia de hoje, esta singular lembrança, já que os continuadores da tua obra retumbante não se lembram de ti e nem sabem o teu nome. O mundo foi, é, e será sempre assim. (2011, p. 329)

Diferentemente de Vieira Fazenda, que demonstrava ter proximidade com José Nogueira, Luís Edmundo (1880-1961), em sua obra *O Rio de Janeiro do meu tempo*, publicada em 1938 (reedição em 2003), retrata uma sociedade em processo de construção em busca de uma identidade brasileira. Se na obra de Vieira Fazenda havia uma tentativa de mostrar as relações alegres e harmoniosas, para identificar uma origem portuguesa, nos escritos de Luís Edmundo há demonstração do que precisava ser higienizado para que o Rio de Janeiro adentrasse a modernidade dos europeus. Considerado jornalista e historiador, amante da política do prefeito Francisco Pereira Passos (1902-1906) na virada do século XIX para o XX, sua obra é influenciada por um espírito de mudança dos padrões que não admitia a ideia de “festa da rua” como algo civilizado.

CARNAVAL foi sempre, entre nós, uma festa de plebe. E de rua. Zabumba das Pandeiradas, Gaitadas, Gritos: vi-vôô! Berrarias: Evoééé! Desafogo grosseiro da massa. Ventura desalinhada de almas impetuosas e rudes. Alegria tresloucada e pagã. Em 1852, para aumentar tanta balbúrdia, como um fantasma, surge o neurastenizante zé-pereira! Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores, caixas de rufo ou bombos, por entre alucinantes brados, passam pelas ruas, batendo, surrando, martelando, com estrondo e fúria, a retesada pele daqueles roucos e atroadores instrumentos. É um desabafo estúpido e brutal de criatura que sente a necessidade de cantar, debater, de bramir a alegria em cachões, que lhe vai n’alma. Que, se o homem de elite, quando venturoso, sorri, o da plebe, em geral, feliz, expande-se em ruídos, gargalha, espinoteia e dá patadas. A princípio, o zé-pereira é um préstito de fragoroso alarido. Batecum Estrondear de pelicas. Berraria caótica e hiperacústica de sons loucos, de brados, loucos, de barulheira louca. Não se canta. De resto, as palavras não se riam ou vidas, ante o ensurdecido e reboante conflito de estrondos e retumbos que a fúria de braços vigorosos arranca, vi o lentamente, ao oco das caixas, dos bombos e tambores

Dig, Dig, Dig, Bum.
 Dig, Bum,
 Dig, Bum,
 Dig, Dig, Dig, Bum.
 Dig, Bum,
 Bum, Bum.

Só quando aqui nos chega a mar chabulíçosa dos *Pompieri de Nanterre*, que o povo carioca barulha e o assobio de mole que pela rua desafina e consagra, é que se consegue um pouco de armistício para o ouvido do próximo. *Habeas corpus* feliz. Trégua amável. Não há rancho carnavalesco que não cante.

E viva o zé-pereira
 Que a ninguém faz mal,
 E viva a bebedeira
 Dois dias de Carnaval!
 Ta, tara-ra-ra
 Ta, tara-ra-ra
 Ta, ta-ta-ta-ta.

Logo, porém, recomeça o tã-tã cavernoso das pelicas em sova, enquanto a massa estouvada e bulhenta ondula, rola em fúria acesa pelas ruas estreitas da cidade, como uma roda de fogo movida por Satã.

É o negro. É o branco. É o mulato. É o Brasil. É toda a nacionalidade borbulhando, estorcendo-se, saltando, bocas em *os*. Faces híla respingando suor ou zarcão. Trejeitos. Saracoteios, Chufas, Guinchos.

Loucura geral. A rua coalha-se de doidos. Os que têm juízo, fogem... Os irracionais, habituados ao homem melancólico, rosnam e, desconfiados, olham-no de soslaio. E continua a multidão aos boléus, pelas ruas, sanhuda e desenfreada, na sua infatigável barulheira, sem sede ter, sem diminuir, sem afrouxar aquela nervosidade que a todos desnorteia.

Há quem desame a rajada terrísona e iracunda, capaz até de romper os tímpanos do ouvido, matina da formidolosa que os sentidos contundentes perturbam e exasperam, mas há também quem com ela se encante e se embriague, sorvendo-a como quem sorve canjirões de vinho. A mais perigosa de todas as bebedeiras é a que põe dentro do coração de um homem triste o favo da alegria e do prazer. Chega a matar. Que há quem morra de contentamento, como quem morra de dor.

O zé-pereira é português. Sente-se. Na alegria desabusada que desperta, no ruído infernal que precipita. Achou, aqui, clima propício. Ficou. Faz bem na terra onde a alegria é pouca; reconforta, estimula, atíça, alenta, anima. Quem tiver ouvidos de tímpano fino ou delicado que os tape ou fuja. Que a alma rude do homem que trabalha e sofre o ano inteiro precisa expandir-se em grosseiras e reais alegrias:

Dig, dig, dig, bum.
 Dig, bum.
 Dig, bum.

Trouxe às plagas da América o pavoroso ruído, certo José de Azevedo Paredes, que pelo nome não se perca. Era um rapaz filho do Porto, simpático e brincalhão, com loja de sapateiro, ali à Rua de São José. Parece que a ideia de zabumbar nasceu-lhe do hábito de bater solas. E Paredes, dizem que as sabia bater como bem poucos. Questão de pulso. Vigor. Ritmo. Na hora de despedir o peso da vaqueta era como se vibrasse o martelo dos couros. Zabumbava. E zabumbando, zabumbava tanto que estourava e partia bombos e tambores.

Um arrebenta-pelicas de primeira! Foi grande sucesso a novidade, logo que apareceu. Depois, delírio. Acabou desespero. Aflição. (Edmundo, 2003 [1938], p. 461-478).

Em seu texto, Luís Edmundo se utiliza da liberdade, própria da crônica, para fazer com que seus leitores compreendam a experiência “infernal” que eram as saídas dos zé-pereira, em um discurso bem elaborado para demonstrar a necessidade de se conterem tais atividades em defesa de novos costumes. O autor argumenta as origens de nosso personagem, criador da manifestação, enfatizando que a questão foi deixar os imitadores

para continuarem a balbúrdia, como o próprio diz. A obra de Edmundo foi escrita quando ele tinha 60 anos: ele nasceu em 1878 (e morreu em 1961), sendo uma constatação que nos leva ao desígnio de um relato que já se distanciava dos traços de origem do próprio José Nogueira levantados por ele (Cunha, 2002). A transição do personagem nos mostra como a inversão do grotesco está presente, se notarmos que o José Nogueira é retratado como:

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoadada, altura regular, ombro e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdome por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado um remédio. (Fazenda, 1919, p. 327)

Era um rapaz filho do Porto, simpático e brincalhão, com loja de sapateiro, ali à Rua de São José. (Edmundo, 2003 [1938], p. 477)

O “rapaz filho do porto”¹⁰⁷ adequa-se aos modos dos bons costumes da elite carioca, com bom comportamento, com traços do estereótipo português e que se encaixa na forma que nossos cronistas querem idealizar para o novo brasileiro, viril e masculinizado. A versão da masculinidade viril percorre os escritos em que as descrições detalham o homem forte, o brasileiro simpático e alegre. Essa masculinidade, tomada como característica, reflete o contraponto com a menção da participação das mulheres na brincadeira carnavalesca, o que é, até certo ponto, inexistente, sendo elas excluídas do divertimento. Vejam que apesar de Vieira Fazenda trazer uma concepção da performance como algo romantizado, a compreensão de grotesco presente na carnavalização está associada à dimensão da rua. Quando a ação performática ganha as ruas cariocas, ela deixa de ser um retrato civilizado, na concepção de Luís Edmundo, e se transforma na ingratidão dos “imitadores”, que não reconhecem seu criador, e nos loucos, doidos e alucinados.

No ano seguinte, apareceram os imitadores, mas nenhum deles levou de vencida o primacial *Zé-Pereira* do Paredes, que se distinguia ao longe pela certeza das pancadas no bombo e pelo ritmo dos tambores. Esse segredo levou-o ele para o túbulo, nunca sendo excedido nem jamais imitado. (Fazenda, 1919, p. 328)

Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores, caixas de rufo ou bombos, por entre alucinantes brados, passam pelas ruas, batendo, surrando, martelando, com estrondo e fúria, a retesada pele daqueles roucos e atroadores instrumentos [...] Loucura geral. A rua coalha-se de doidos. (Edmundo, 2003 [1938], p. 475-478)

¹⁰⁷ Grifo do autor.

No estudo da linguagem, Bakhtin caracteriza como dialógicos todos os tipos de discursos, e essas construções se dão em enunciados entre textos e contextos. Ao analisar os discursos produzidos por nossos cronistas, podemos estabelecer as relações dialógicas entre a constituição da linguagem e a sociedade composta naquele momento. Assim a visão dos nossos interlocutores e suas polifonias podem ser acessadas no processo de leitura, gerando imagens performáticas e, conseqüentemente, teatralizadas. Vejam que há intenção de que o leitor tenha a capacidade de criar uma imagem do personagem por meio da leitura, provocando uma atitude responsiva.

Em tempos em que a elite precisava de um elemento para combater a versão de um carnaval popular e forçar a introdução de um novo tipo, o personagem Zé Pereira não poderia ser uma figura estereotipada do meio popular ou das ruas, mas alguém com prestígio e parecido com uma versão europeia, sendo, inclusive, português, segundo a descrição de Vieira Fazenda. A teatralidade na construção e na descrição desse “homem de bem” não se abala nem quando é acrescida dos instrumentos de percussão, que eram os objetos importantes para a performance que percorria as ruas, condenados por Luís Edmundo por causa da “barulheira” emitida.

A oscilação entre a disposição de incorporar símbolos coletivos nascidos da alegre “alma” popular e a rejeição radical de algumas de suas dimensões frequentou muito cedo as pautas das elites e dos “homens de letras” preocupados em desenhar uma identidade para a nação. Em meio à ambigüidade política que sempre cercou uma noção como esta, o zé-pereira prestava-se à positivação por outro bom motivo: em anos de aguda tensão racial e social em torno da causa da abolição que se avultava, ele parecia ter uma origem menos comprometedora que os temidos batuques africanos. (Cunha, 2002, p. 376).

A virada do século XIX é marcada por essa necessidade de se criar uma ideia de nacionalidade. Como podemos perceber até então, nossos autores criaram recursos linguísticos e performáticos em seus discursos para o leitor. Veja como o grotesco é detalhado na descrição dos seguidores do Zé Pereira, em algumas passagens da crônica de Luís Edmundo (2003 [1938], p. 475-476):

Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores

Logo, porém, recomeça o tã-tã cavernoso das pelicas em sova, enquanto a massa estouvada e bulhenta ondula, rola em fúria acesa pelas ruas estreitas da cidade, como uma roda de fogo movida por Satã.

O uso de termos como “satânicos tambores”, “cavernoso” e “roda de fogo movida por Satã” exprime o rebaixamento da performance. Expressões que criam o contraponto

com a religiosidade, determinando que as transformações ocorridas desde a origem se tornaram ações consideradas *não civilizadas* para a sociedade carioca. Assim, “a característica determinante do realismo grotesco é o rebaixamento de tudo que é elevado e espiritual, ideal e abstrato, a um nível material e corporal, sublinhado como baixo” (Hermenegildo, 1995, p. 14).

A linguagem atribuída às teatralidades do Zé Pereira pode ser analisada nos enunciados dos autores na demonstração de pequenas ações. A segunda vida do povo carnavalesco – a festa, o riso, a linguagem – se diferencia do cotidiano. Essa nova linguagem que se forma se estabelece por uma construção textual que, carnavalizada, reflete a ação performática evidenciada na bebedeira, na grosseria, na alegria e nos gritos expandidos, bem como nas onomatopeias da reprodução fonética dos bumbos, presentes na obra de Edmundo (2003 [1938], p.461-478), como: “A mais perigosa de todas as bebedeiras é a que põe dentro do coração de um homem triste o favo da alegria e do prazer”; “Que a alma rude do homem que trabalha e sofre o ano inteiro precisa expandir-se em grosseiras e reais alegrias”; “vi-vôê Evoééé”; “Dig, Dig, Dig, Bum. Dig, Bum” e “Ta, tara-ra-ra”.

As crônicas, ao estabelecerem a construção do personagem Zé Pereira, utilizam-se de recursos teatralizados e carnavalescos para contrapor ou impor uma nacionalidade civilizada nos moldes europeus. Dessa forma, iremos perceber, por meio de seus discursos, que “a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito” (Bakhtin, 2015 [1963], p. 168). Os autores criam um mundo utópico e carnavalesco. Os discursos estão marcados pela sensibilidade das memórias, que buscam evidenciar uma sociedade diferente de seu tempo, em que a festa carnavalesca estava marcada pelo conflito de grupos, por diversas mudanças territoriais e pelas marcas deixadas pela escravidão no Brasil. Enquanto os homens de letras forçavam para se afirmar, os grupos sociais lutavam para se reestabelecer na nova estrutura de uma sociedade sem escravos.

Cunha (2002), em sua pesquisa sobre os vários Zés, destaca que não é possível estabelecer uma gênese devido às polifonias presentes nos discursos, nos documentos e nas imagens. As transformações ocorridas nas performances nos dizem que o Zé Pereira ganhou vários espaços, desde as ruas até os salões das grandes sociedades, sendo incorporado e até confundido com outras manifestações do carnaval carioca entre sociedades carnavalescas, cordões e ranchos.

3.4 A opereta *Les Pompiers de Nanterre*

A cosmologia em torno da coisa cômica o *Zé Pereira Carnavalesco*, criada e produzida por Vasques, por um longo período foi levada pela historiografia como algo menor em importância cênica e cultural. Sua formatação que muito se adere pela mistura de gêneros ligeiros, no entremez que se configura em opereta cômica, torna-se, como estamos analisando até aqui, de extrema complexidade, pois como performance sua aparição exige analisar todas as suas teias e tramas que se interligam no acontecimento que é a cena no palco. Por certo, entendemos que o movimento gerado pela coisa cômica construiu um conjunto de significados abrangentes que circulam pela concepção da obra de arte até suas leituras posteriores.

Até agora, vimos que o olhar de Vasques para a teatralidade cotidiana o fez um autor que dialogaria com a vida *in loco*, suas memórias estiveram presentes em sua obra tanto quanto os acontecimentos que repercutiam na sociedade fluminense. A vida sociocultural, as pessoas e seus comportamentos, os teatros, as críticas, o carnaval, entre outras, foram tematizados nos palcos. A constituição desse processo estaria ligada a outra questão de grande aderência em sua trajetória, sua desenvoltura empresarial foi um aspecto de importância relevante para que suas escolhas avançassem perante o mercado teatral que despontava mais amplo na capital.

Por certo, vimos esse mercado ganhar força com os repertórios do teatro de variedades que despontara desde 1858 com a abertura da casa de espetáculos Alcazar Lyrique, localizada nas imediações da famosa rua do ouvidor, o que já se tornara um ápice de uma relação de extrema força, desde a chegada da família real em 1808 por uma imediata modernização com inspiração francesa. Essa busca por uma cultura de modernidade e formas de comportamento consagrou as noites do Alcazar com seu repertório de variedades francesas e fez com que as atrizes se tornassem símbolos de mulheres modernas que contrastavam com a visão das donas de casas e casadas do lar. Enquanto escravizados eram comercializados como produtos de serviços, e os movimentos abolicionistas cresciam pelas sombras unidos com a pressão europeia, a cultura teatral se esvaia por repertórios que prezavam por unir teatro e entretenimento motivados pela dança e pela música.

Nos anos de 1860 a busca pelo teatro do entretenimento tornou-se uma febre na capital, levando um público majoritariamente masculino aos teatros, motivados pela circulação do repertório francês no Alcazar, tendo como vitrine as operetas em que se destacam a atriz Mile Aimée e sua trupe parisiense que criaram um movimento de dualidade entre admiração e ódio presente na cultura familiar das casas elitizadas. E ainda, a sociedade presenciou a diversidade existente na trajetória das paródias do teatro Ginásio e Phenix Dramática, que embarcaram no sucesso das criações e na musicalidade do músico Offenbach, que como já vimos, fazia sucesso em Paris e na Europa com um todo, pela inovação musical dada pelas mudanças rítmicas nas operetas nos palcos. Esse movimento rendeu aos periódicos um conjunto de publicações que davam ao cotidiano dos teatros a evidência deixada pela presença da música de Offenbach que influenciava os repertórios. Como esta série de desenhos do *Vida Fluminense* de 13 de março de 1869¹⁰⁸:

Figura 23: Offenbach no Rio de Janeiro I



Fonte: *Vida Fluminense* de 13 de março de 1869.

Figura 24: Offenbach no Rio de Janeiro II



Fonte: *Vida Fluminense* de 13 de março de 1869;

¹⁰⁸ Disponível em Hemeroteca: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-fluminense/709662>.

Alcazar criando um trânsito transatlântico franco-brasileiro. Foi neste contexto que estreou por essas paragens a opereta cômica *Les pompiers de Nanterre* em 1869. O sucesso das primeiras apresentações levava ao teatro do Alcazar numerosas pessoas que se deslumbraram com a diversidade e a forte melodia cantante da canção, embalada pela dança das atrizes. A letra que exaltava os bombeiros da cidade francesa de Nanterre tornou-se extremamente cantada pelo público, que segundo a imprensa, era sempre aplaudida por sua divertida estupidez e a dança da atriz parisiense Mile Zelia, contratada pelo empresário Arnoud, que dirigia o Alcazar.

O sucesso da canção e seu alcance entre o público deveu-se realmente ao conjunto de execução da variedade da opereta que somava canção, dramaturgia, humor e dança. Este universo construiu, de certa forma, uma espetacularização em torno da alegria causada pela canção, rendendo algumas histórias, como a entrada da senhorita Theodora no interior do Alcazar:

Os sucessos alcançados por Mille Charton, com seu famoso movimento lateral, sempre ofenderam a senhorita Theodora. Ainda condenada aos aplausos dos frequentadores do Alcázar, após o fracasso dos seus planos de viagem, sonhou com uma entrada brilhante na quadrilha dos bombeiros de Nanterre, e estudou, durante três dias, um golpe de *forehand* no qual fundou esperanças mais brilhantes. Não tendo o programa da noite sido anunciado na segunda-feira no jornal comercial, D. Teodora dirigiu-se, de manhã, ao Alcázar, consultar a mesa anexa ao porto deste estabelecimento. Ela lê: os Bombeiros de Nanterre, felicidade quase inesperada! Ela poderá, portanto, elevar a perna a uma altura que o talento do Sr. Halbleib nunca alcançou. Na sua alegria, ela arrisca repetir o passo: mas, desgraçado fatal! No momento em que seu pé se eleva perpendicularmente ao chão, uma pessoa está à sua frente e a bota da nossa heroína fica bem em uma parte carnuda que a moda dos casacos curtos hoje deixa muito exposta a ataques desse tipo.¹¹⁰ (*Tradução Nossa*. Disponível em: Ba-ta-clan 1869)

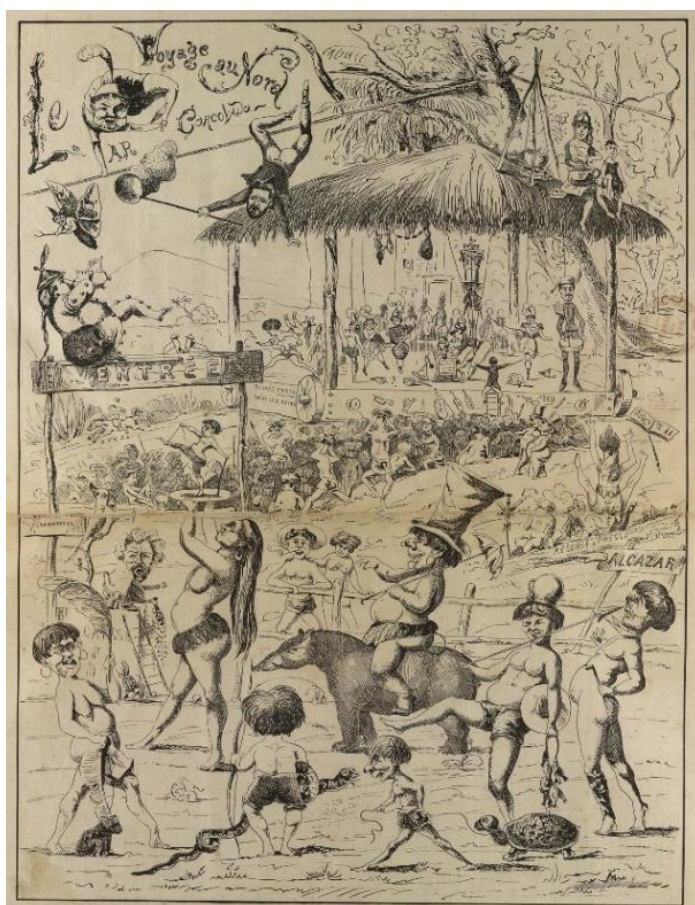
Os bombeiros de Nanterre passaram a ser aclamados como uma canção dançante, o que além das histórias provocava também solicitações para sua inserção em outros

ao famoso café concerto que existia em Paris e que inspirou a criação de uma das operetas de Offenbach que fazia sucesso em Paris em 1855 e fizera parte do repertório da Companhia do Alcazar. A revista era escrita em francês.

¹¹⁰ Original: *Es succes otenus par mille charton, avec son fameux coup de coté, avaient toujours porté ombrage a mille theodora. condamnee encore aux applaudissements des habitues de l'alcazar, depois la non reussite de ses projets de voyage, ele revait une rentree brillante dans le quadrille des pompiers de nanterre, et elle avait etudie, pendant trois jours, un coup de pied droit sur lequel elle fondait les plus brillhantes esperances. le programme de la soirree n'ayant ete annonce lundi dan le jornal do commercio, mlle theodora e rend, dans la matinee, a l'alcazar, pour consulter le tableau aceroche a la port de cet etablissement. Elle lit: les pompiers de naterre, bonheur presqu'inespere! elle va done pouvoir lever la jambe a une hauteur que n'a jamais atteint le talent de M. Halbleib. Dans sa joie, ele risque une repetition du pas: mais, fatal basard! au moment ond son pied s'eleve perpendiculairement au sol, un quidam se trouve devant elle et la bottine de notre heroine porte en plein dans une partie charnue que la mode des vestons-courts laisse aujourd'hui trop exposee aux atteintes de ce genre.*

espetáculos, como esta destacada no periódico *Ba-ta-clan* de 1869 em que é sugerido inserir um quarto ato na ópera de Daniel François Auber (1782-1871) que estava na programação para que ao final fosse executada a quadrinha: “Não me surpreenderia ver o Sr. Arnaud em breve organizar o quarto ato do descobridor de forma a poder inserir o bombeiro de Nanterre, se ele ainda não pensou nisso, deixe-o amadurecer essa ideia [...]”¹¹¹ (*Tradução nossa. Ba-ta-clan*, 1869. Disponível em: Hemeroteca Digital). Com a repercussão, não era estranho que o periódico satirizasse os diversos pedidos de apresentação.

Figura 28: O Bombeiro de Nanterre entre os índios



Fonte: Ba-ta-clan, 1869. Disponível em: Hemeroteca Digital).

O Bombeiro de Nanterre entre os índios

M. J. Arnaud, sentindo a necessidade de demonstrar o seu amor ao progresso, resolve ir aos índios com a sua tropa parisiense, para tentar apresentá-los à civilização através de múltiplas representações dos bombeiros de Nanterre que são exibidas todos os anos à noite, com a fórmula usual: Grande sucesso do

¹¹¹ Original: *je ne serais pas surpris de voir M. Arnaud arranger prochainement le quatrieme acte du trouvere de façon a pouvoir y intercaler les pompier de nanterre, s'il n'y a pas encore songe, qu'il murisse cette idee [...]*.

dia. Os índios, que são nada menos que os pais da família botafoguense, atravessaram a ponte e dirigiram-se em multidão ao Alcázar local, instalado sob um rancho. O pequeno pai floresta, fiel guardião do estabelecimento, está à porta: para poupar custos, ao mesmo tempo que faz o controle recolhe o preço das entradas e das barracas, e, como costumamos ter mais liberdade em no campo do que na cidade, ele deixou o colarinho. Sendo o papel-moeda e a libra esterlina desconhecidos nestes países já demasiado felizes para poder aplaudir, com autorização das autoridades estabelecidas, as celebridades da Alcazarieta Olympus (estilo vida fluminense) o preço dos assentos é cobrado em espécie; mas, peixes, frutas, legumes, répteis, recebemos tudo no escritório. Entre, senhoras e senhores! Você paga na entrada, mas se não ficar satisfeito, nós lhe daremos seus ingressos! (*Tradução nossa*. Ba-ta-clan, 1869. Disponível em: Hemeroteca Digital)

Cabe observar que o pequeno trecho satiriza o sucesso da opereta em terras brasileiras. Apresentada como uma quadrilha excêntrica, *Les Pompiers de Nanterre* conquistou o público com sua canção alegre. A pequena opereta que chamou a atenção de Vasques foi composta pelo alemão Louis César Marchione, conhecido como Louis-César Desorme (1840-1898), Antonin Louis (1845-1915), Alfred Philibert (1818-1904) e Octave Batifort (1841-1953). É importante ressaltar que em sua ficha de catalogação na Bibliothèque Nationale de France¹¹² a canção possui diferenças quanto aos seus dados de catalogação, isso porque inicialmente composta para clarineta e pistón a canção vai ganhando versões com entradas de letras e piano, o que demonstra sua passagem para a estrutura da opereta que irá transitar entre os versos falados e cantados.

Bombeiros de Nanterre. Quadrilha (para piano, em cantigas) de L. C. Desormes (1878), Antonin Louis (1845-1915), Alfred Philibert (1818-1904), Octave Batifort (18..?-1953) [e outro(s)], Paris : imp. de H. Chapatte , [1878]
 Os bombeiros de Nanterre (1875), Alfred Philibert (1818-1904), Paul Burani (1845-1901), Antonin Louis (1845-1915), [S.l.]: [s.n.], [1875]
 Os Bombeiros de Nanterre!.... Letra de Philibert e Burani, música de Antonin Louis (1874), Antonin Louis (1845-1915), Paris: J. Smith, [1874]
 Bombeiros de Nanterre. Não repetido com clarins ad libitum na canção de A. Louis de Wittmann (1869), Wittmann, Antonin Louis (1845-1915), [S.l.]: [s.n.], [1869]
 Bombeiros de Nanterre. Quadrilha (para piano, em cantigas) de L. C. Desormes (1868), O. Batifort, Antonin Louis (1845-1915), Alfred Philibert (1818-1904) [e outros (s)], Paris: Tralin, [1868]
 Os Bombeiros de Nanterre!.... Letra de Philibert e Burani, música de Antonin Louis (1868), Antonin Louis (1845-1915), Paris: Tralin, [1868]
 Bombeiros de Nanterre. Não repetido com clarins ad libitum na canção de A. Louis de Wittmann (1868), Wittmann, Antonin Louis (1845-1915), [S.l.]: [s.n.], [1868] - Coleção de danças para corneta e pistons.¹¹³

¹¹² Os arquivos podem ser acessados no site disponível em: <https://www.bnf.fr/fr>

¹¹³ Original: Les Pompiers de Nanterre. Quadrille (pour piano, sur des chansonnettes) par L. C. Desormes (1878), Antonin Louis (1845-1915), Alfred Philibert (1818-1904), Octave Batifort (18..?-1953) [et autre(s)], Paris : imp. de H. Chapatte , [1878]; Les pompiers de Nanterre (1875), Alfred Philibert (1818-1904), Paul Burani (1845-1901), Antonin Louis (1845-1915), [S.l.]: [s.n.] , [1875]; Les Pompiers de Nanterre !.... Paroles de Philibert et Burani, musique de Antonin Louis (1874), Antonin Louis (1845-1915), Paris : J. Smith , [1874]; Les Pompiers de Nanterre. Pas redoublé avec clairons ad libitum sur la

(Tradução Nossa. disponível em:
https://data.bnf.fr/fr/17068749/antonin_louis_les_pompiers_de_nanterre/)

Considerada uma canção que se tornou popular na França no período oitocentista, *Les pompiers de Nanterre* é uma exaltação aos bombeiros da cidade de Nanterre, que ganhou a alegria das canções dos teatros de variedades. Cantada em 48 versos, homenageia com humor a performance dos bombeiros e seus comportamentos pela cidade. Em seu estilo banda marcial que compõe instrumentos de sopro e percussão, o compasso agitado e rápido dá ao movimento do Cancan a melodia ideal para os levantamentos das pernas ao alto. Podemos, então, analisar a versão mais cantada da canção¹¹⁴:

Les Pompiers De Nanterre

Je viens chanter, belles de France,
 Un corps charmant, plein de vaillance,
 C't'auguste corps, c'est les pompiers,
 Qui d' Nanterre, est les brav's troupiers !
 Ce corps-là, sacrebleu !
 Bien qu'il éteign' les flammes,
 Dans l' cœur des plus bell's fâmes
 Tous les jours il met l' feu !

Quand ces beaux pompiers vont à l'exercice
 Pleins d'un'nobl'ardeur, faut les admirer ;
 Ils embrass'nt d'abord leur femm' et leur fisse,
 Puis, sans murmurer, dans Nanterre ils vont manœuvrer.
 Tzim la i la, tzim la i la , les beaux militaires,
 Tzim la i la, tzim la i la , que ces pompiers-là !
 Tzim la i la, tzim la i la , les beaux militaires,
 Tzim la i la, tzim la i la , que ces pompiers-là !

Rien n'a jamais pu le corrompre :
 N'aimant que la France ...et sa pompe ;
 Les jours de r'vu', fier comme un roi,
 Dedans les rangs, il marche droit.
 Au retour, il s'permet
 Le nectar...hygiénique :
 Un pompier, ça s'explique

chansonnette de A. Louis par Wittmann (1869), Wittmann, Antonin Louis (1845-1915), [S.l.] : [s.n.] , [1869]; *Les Pompiers de Nanterre*. Quadrille (pour piano, sur des chansonnettes) par L. C. Desormes (1868), O. Batifort, Antonin Louis (1845-1915), Alfred Philibert (1818-1904) [et autre(s)], Paris : Tralin , [1868]; *Les Pompiers de Nanterre !...* Paroles de Philibert et Burani, musique de Antonin Louis (1868), Antonin Louis (1845-1915), Paris : Tralin , [1868]; *Les Pompiers de Nanterre*. Pas redoublé avec clairons ad libitum sur la chansonnette de A. Louis par Wittmann (1868), Wittmann, Antonin Louis (1845-1915), [S.l.] : [s.n.] , [1868] - Recueil de danses pour cornet à pistons

¹¹⁴ Consideramos importante colocar a canção em sua língua original no corpo do texto, visto que a tradução pode variar em termos, neste caso nos atemos em construir associações quanto a sua realização no palco. Lembramos que a opereta era cantada e falada em Francês. Não foi possível encontrar se foi traduzida ou elaborada uma versão em português.

Doit avoir un plumet.

Jadis, faut-il croire nos pères ?
 Les rois s'mariaient à des bergères !
 D'même, le pompier, qu'est bien planté
 Il peut prétendre aux dignités :
 A preuve l'grand Gauthier
 Qui vient, la s'main' dernière,
 D'épouser l'héritière
 D'Andouillet l' chertuitier

Quand ces beaux pompiers vont à l'exercice
 Pleins d'un'nobl'ardeur, faut les admirer ;
 Ils embrass'nt d'abord leur femm' et leur fisse,
 Puis, sans murmurer, dans Nanterre ils vont manœuvrer.
 Tzim la i la, tzim la i la , les beaux militaires,
 Tzim la i la, tzim la i la , que ces pompiers-là !
 Tzim la i la, tzim la i la , les beaux militaires,
 Tzim la i la, tzim la i la , que ces pompiers-là !

Comme un n'héros, dans l'incendie,
 Risquant ses jours... même sa vie !
 Pour extirper l'humanité
 De la ...combustibilité.
 Pas besoin d'leur crier
 Dans la bouillante lave :
 Canarad', soyez brave
 Comm' César et...pompez !!!

C'est, à Nanterre, un vieil usage,
 Bon an, mal an, une fill' sage
 Doit, comm' rosièr's'fair' couronner,
 Des fois...on n'en peut pas trouver :
 Dans c'cas ,l'corps des pompiers,
 Il peut se mettre en ligne,
 Plus d'un... honneur insigne !
 S'rait dign' d'être...rosier !

Os Bombeiros de Nanterre

Venho cantar, belezas da França,
 Um corpo encantador, cheio de coragem,
 É o teu corpo Augusto, são os bombeiros,
 Que de Nanterre são os bravos soldados!
 Esse corpo, caramba!
 Embora ele apague as chamas,
 No coração dos mais famosos
 Todos os dias ele ateia fogo!

Quando esses lindos bombeiros vão para o exercício
 Cheios de ardor nobre, eles devem ser admirados;
 Eles primeiro beijam suas esposas e as beijam,
 Depois, sem murmurar, manobrarão em Nanterre.
 Tzim la i la, tzim la i la, os belos soldados,
 Tzim la i la, tzim la i la, que bombeiros!
 Tzim la i la, tzim la i la, os belos soldados,
 Tzim la i la, tzim la i la, que bombeiros!

Nada jamais poderia corrompê-lo:
 Amando apenas a França... e sua pompa;

Os dias de ver novamente, orgulhoso como um rei,
 Dentro das fileiras, ele caminha reto.
 Na volta, ele se permite
 O néctar...higiênico:
 Um bombeiro, isso é explicado
 Deve ter uma pluma.

Anteriormente, devemos acreditar em nossos pais?
 Reis casaram-se com pastoras!
 Da mesma forma, o bombeiro, que está bem plantado
 Ele pode reivindicar as dignidades:
 Como prova o grande Gauthier
 Quem vem, na última semana,
 Para casar com a herdeira
 D'Andouillet, o chertuitier

Como um herói, no fogo,
 Arriscando seus dias... até mesmo sua vida!
 Para erradicar a humanidade
 De...combustibilidade.
 Não há necessidade de gritar com eles
 Na lava fervente:
 Canarad', seja corajoso
 Como César e... bombeia!!!

É, em Nanterre, um costume antigo,
 Ano bom, ano ruim, uma garota sábia
 Deve, com um canteiro de rosas, ser coroado,
 Às vezes... você não consegue encontrar nenhum:
 Neste caso, o corpo de bombeiros,
 Ele pode alinhar,
 Mais do que um... sinal de honra!
 Seria digno de ser... uma roseira!
 (Tradução Nossa)

A versão dos bombeiros de Nanterre para o Brasil possui um traço que faz da canção ainda mais charmosa em terras brasileiras, sua melodia dançante se sobressai à letra. De fato, a relação entre os bombeiros de Nanterre e os bombeiros brasileiros é pequena quando notamos que na França as corporações foram criadas no reinado de Luis XIV a partir de 1670¹¹⁵. No Brasil, só em 1856 com decreto de Dom Pedro II as corporações serão criadas. Podemos, então, associar além da alegria cantada, uma certa exaltação com a figura dos bombeiros, já que a França era exemplo de progresso. Nos versos da opereta a masculinidade do bombeiro é arrebatada, como herói que além da apagar as chamas, também atea fogo nos corações das belas donzelas. Sua bravura e seus riscos, segundo a canção, são dignos, como um jardim de rosas do qual deveria ser coroado. Contudo, todos esses gestos de honrarias são permeados pelo humor, que na

¹¹⁵ Cornaille, Robert. Les pompiers de Nanterre. Bulletin n°35 – publié en novembre 2004 – : article / Gallica. Acesso em: <http://histoire-nanterre.org/les-pompiers-de-paris-a-nanterre/>.

canção transita pelos chistes na exaltação do corpo belo e másculo, da imagem de soldados em guerra contra os incêndios, como honrados homens que se casam com as belas moças, mas que também consomem os aperitivos alcoólicos, o néctar higiênico.

No Rio de Janeiro oitocentista, além das peças teatrais impressas era comum ter as partituras de músicas impressas. Segundo a pesquisadora Rosa Maria Zamith (2011), a comercialização dessas partituras de forma impressa estava aliada à importação e veiculação de música nos periódicos, desta forma podia-se encontrar locais para venda e impressão de músicas, assim “no ramo do comércio da música, estrangeiros de diversas nacionalidades – franceses, alemães, ingleses, italianos, holandeses, portugueses – dominavam o mercado vendendo e alugando produtos importados e produzidos no país” (p. 24). Era parte do mercado que esses locais tivessem em sua estrutura oficinas que ofereciam gravação, estamparias, litografias que podiam ser impressas em pequenos livros, catálogos ou mesmo anexadas nos periódicos.

No geral essa comercialização rendia uma constante mudança nos negócios tanto na compra e venda, como nas relações entre sócios. Esta constante movimentação fazia com que as impressões também tivessem mudanças:

Quando as firmas eram vendidas e mudavam de proprietário, o novo dono geralmente adquiria o catálogo de obras da firma precedente com as matrizes que continham o número das chapas de impressão da partitura. Esse número, que identifica a obra, é impresso na parte inferior da partitura, podendo contar letras, algarismos ou a combinação de ambos, e não deve ser confundido com o número da peça no catálogo da editora. A partir das chapas adquiridas na compra da firma, reeditavam-se as músicas ou criavam-se outras matrizes para as novas composições inseridas no catálogo. Quando uma mesma peça era editada por firmas diferentes, o número da chapa era alterado (Zamith, 2011, p. 25)

Com o sucesso de sua circulação, a partitura de *Les Pompiers de Nanterre* obteve seis edições¹¹⁶ registradas no século XIX. Suas reedições demonstram seu alcance, mas também seu lapso temporal desde sua apresentação em 1868. Em média sua execução havia tomado os espaços fora do palco sendo também dançada nas quadrilhas em bailes e festas.

Rio de Janeiro: Narciso & Cia., (Flores do baile), piano, C.
 Rio de Janeiro : Arthur Napoleão & Cia., [1893-1912](Flores do baile), piano, C.
 Rio de Janeiro: Sampaio Araujo & Cia., 1915, piano, C.
 Rio de Janeiro : Viuva Filippone & Filha, [1884](Flores do baile), piano, C.

¹¹⁶ Les pompiers de Nanterre. Desormes, 1841-1898. Quadrille. [s.n.t.]. Chapa 1105, piano, PI, CCBB/CMMA, (Álbum Mozart de Araújo, n. 38) alterado (Zamith, 2011, p. 125-126).

Rio de Janeiro : Narciso & Arthur Napoleão, [1869-1877](Flores do baile), piano, C.

Rio de Janeiro : Narciso, Arthur Napoleão & Miguez, [1880-1882](Flores do baile), piano, C. Obs.: O exemplar do CCBB/CMMA está sem capa.

Figura 29: capa da partitura francesa



Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

Partitura 1: primeira parte da partitura *Les Pompiers de Nanterre*.

Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

Partitura 2: terceira parte da partitura *Les Pompiers de Nanterre*

LES POMPIERS DE NANTERRE — ANTONIN LOUIS. 5

Nº 5

mf

ff

CODA.

p

A.P. P.B. 48.

Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

A atração musical e dançante seria fundamental para que a cançoneta chamasse atenção nos palcos e fora dele. O jornalista e pesquisador da música popular brasileira José Ramos Tinhorão (1928-2021), em sua longa jornada na história da música brasileira, destaca que a introdução da cançoneta no país é resultado de um movimento sociocultural que acompanha os processos de relações no país. O resultado é a constante negação do som produzido no país para a adoção do som importado, capaz de representar as camadas médias, assim “a internacionalização do gosto de tais camadas contemporâneas do processo de urbanização concentrado da era industrial, bem assim como sua aberta tendência à aceitação das ‘novidades’ transformadas em mito da modernidade desejada” (Tinhorão, 1990 [1998], p.214) explica a forma como haverá a adoção de formas estéticas estrangeiras. Portanto, as operetas do Alcazar Lyrique teriam um conjunto de imitadores que embarcavam no sucesso das novidades tanto nos palcos das outras casas de espetáculos quanto nas festas e bailes. Segundo o pesquisador, as cançonetas mais populares tinham a mais variada precedência desde peças espanholas, portuguesas e francesas. As trupes parisienses alimentavam o que o autor intitula de francesismo tanto no Alcazar como no Folies Parisiense do Teatro Casino *Franco-Brésilien*, de 1872 e do

Teatro Vaudeville, de 1874, que de certa forma monopolizavam a vida teatral carioca apresentando um universo de diversão e exemplo de sucesso (Tinhorão, 1990 [1998], p.214-215).

3.5 Carnavalização: o original e a cópia entre Bombeiros e Zé Pereiras

Como vimos, o sucesso da cançoneta *Les Pompiers de Nanterre* no Brasil gerou uma onda de novas versões para o estilo que se encerrava nas formas dos entremeios. As cenas cômicas que eram alternativas de diversão para compor os roteiros dos teatros estavam atentas para a musicalização advindas das operetas. Vasques, que fora considerado um ator e autor que conhecia com profundidade a fórmula de sucesso na construção das obras cômicas, tocado pelo sucesso da opereta, construiu sua coisa cômica, e como ele mesmo destacou, algo que se pareceu muito com *Les Pompiers de Nanterre*. A fórmula da paródia se fez constante em sua estilística e o consagrou no direcionamento ao riso. De fato, seu processo de criação no *Zé Pereira Carnavalesco* constrói uma teia que associa cotidiano, obra original, o carnaval, as sociedades carnavalescas, os zé pereiras e os gestos da cultura festiva brasileira. Portanto, a paródia tornou-se extremamente ambivalente e polifônica (Bakhtin, 2018 [1963]), pois é possível perceber a diversidade de vozes existentes transitando entre personagens e cenas. Curiosamente, a paródia de Vasques ganha os palcos contemporaneamente à obra parodiada, e isto garante uma relação temporal de coexistência, e também uma estratégia comercial, já que podia-se embalar no sucesso da obra original. Segundo Bakhtin (2018 [1963]), a paródia tem natureza carnavalesca, pois tudo pode ter sua paródia, seu duplo, e constantemente associado ao cômico. Por esse motivo há um renascimento renovado através da morte.

Na linguagem construída por Vasques, o Zé Pereira é carnavalesco, apontando que sua natureza é festiva e plena no carnaval no Rio de Janeiro, o que coloca sua parodização no tempo do carnaval ampliando a visão de espaço contido. Esta condição coloca a performance da coisa cômica ainda mais profunda, pois sua existência movimentada aspectos culturais na espetacularização da sociedade fluminense. O movimento de ir ao teatro e debater ambas obras constrói uma relação dialógica entre ver a obra original e a obra parodiada, considerando a renovação que a paródia pode construir.

Nos aspectos semânticos observados por Vasques, a musicalidade da opereta francesa talvez tenha sido a motivação para a relação criadora e associação com o Zé

Pereira. Quando analisamos os dois elementos, vimos que a música tocada pela batida da sonoridade marcial, ou seja, por instrumentos característicos de banda marcial, se adequa por suas semelhanças. As grandes sociedades carnavalescas já haviam introduzido as bandas marciais nos desfiles carnavalescos, harmonizadas pelos instrumentos de sopro e marcadas pela batida dos tambores. O que não era novidade pelas terras brasileiras, pois desfiles cívicos já eram executados em eventos oficiais da corte.

Notando a semelhanças entre a execução sonora marcada da marcha, Vasques relaciona a opereta aos desfiles das sociedades. Mas sua profunda raiz se adequa aos Zé Pereiras, por duas questões significativas: a primeira delas refere-se à nomenclatura, tanto em Portugal como no Brasil, os Zé Pereiras tornam-se qualquer grupo carnavalesco que fazia desfile com a sonoridade marcada por tambores. Essa diversidade no Brasil é ainda mais consequente, pois muitos dos grupos que desfilavam fora do centro de passagem das sociedades carnavalescas, eram também identificados como Zé Pereiras. Esses grupos eram munidos apenas de tambores e caixas ou objetos de produção sonora ainda mais simples, como latas e madeiras. Eram grupos marginais do carnaval e alvo das críticas das elites, que reclamavam ativamente do barulho produzido. Esses grupos se misturam no palco de Vasques e, portanto, não devem ser separados. Pois a relação cômica produzida pela paródia precisa ser vista como uma renovação que eleva o renascer de uma nova obra, uma nova leitura, e este apreço quanto à nomenclatura se impulsiona com o título Zé Pereira, uma forma exposta de ampliar a discussão dos grupos populares e marginalizados no carnaval oitocentista.

Ainda pensando no desenvolvimento da canção que se torna base para a construção do refrão emblemático, Vasques se aporta nos versos da cançoneta como base para a estrutura que será cantada pelos personagens da coisa cômica:

Quando esses lindos bombeiros vão para o exercício
Cheios de ardor nobre, eles devem ser admirados;
Eles primeiro beijam suas esposas e as beijam,
Depois, sem murmurar, manobrarão em Nanterre.
Tzim la i la, tzim la i la, os belos soldados,
Tzim la i la, tzim la i la, que bombeiros!
Tzim la i la, tzim la i la, os belos soldados,
Tzim la i la, tzim la i la, que bombeiros!¹¹⁷(Tradução Nossa)

¹¹⁷ Original:

Quand ces beaux pompiers vont à l'exercice
Pleins d'un'nobl'ardeur, faut les admirer ;
Ils embrass'nt d'abord leur femm' et leur fisse,
Puis, sans murmurer, dans Nanterre ils vont manœuvrer.
Tzim la i la, tzim la i la , les beaux militaires,

E viva o Zé Pereira!
 Pois que a ninguém faz mal!
 E viva a bebedeira
 Nos dias de carnaval!
 Zim, balala! Zim, balala!
 E viva o carnaval!

A exaltação dos bombeiros se transporta para o mundo dos Zé Pereiras, ou seja, o mundo do carnaval. Os oitos versos que compõem o refrão da opereta, incluindo a repetição, na paródia de Vasques se reduzem a seis. Isso é uma forma estratégica que possibilita aprendizado rápido por parte do público audível, que pode, com as dez repetições durante a peça, participar cantando junto cada vez que é entoado o refrão. Encontrando ainda mais sua essência carnavalesca que busca construir a ideia de que todos são foliões em uma procissão festiva.

A composição da paródia como performance está intimamente ligada ao contexto dialógico, que faz parte da formulação da teoria da performance, anteriormente discutida por Schechner (1999). A paródia é uma atitude intencional e premeditada de um autor, indivíduo que se apropria da voz de outro para constituir uma outra voz. Vozes que se somam. De certa forma a paródia é comportamento restaurado, e como tal, agrega as fitas de comportamento desses outros enunciados já existentes no discurso formulado. Nesta perspectiva, a contribuição de Bakhtin (1895-1975) na teoria da performance se aprofunda na posição de que todo enunciado é composto por outras vozes, assim todo enunciado é encarnado, e mesmo que o Círculo de Bakhtin e seus membros exponham suas perspectivas em relação ao enunciado falado ou escrito, a experiência também se amplia para outros tipos de enunciados, como as artes. O teatro é enunciado escrito e falado, portanto, agrega em si toda a complexidade da palavra encarnada. Segundo Bakhtin, a enunciação encontra aquele objeto para qual está direcionada, já envolvida, avaliada, contestada, pelos discursos de outros (Bakhtin, 1993 [1975], p. 86).

O Zé Pereira Carnavalesco é composto por um conjunto de vozes que expõem sua gama estética e ética de valores, que são exprimidos por sua natureza paródica e consequentemente carnavalizada. Vozes essas que circulam na composição dos personagens sociais. Madruga, Pimpão, Véstia, Ferreiro, Joana Perereca, Chico da Venda e os Mascarados sem identificação por serem diversos, são neste ponto de vista portadores

Tzim la i la, tzim la i la , que ces pompiers-là !
 Tzim la i la, tzim la i la , les beaux militaires,
 Tzim la i la, tzim la i la , que ces pompiers-là !.

marginais das vozes sociais e culturais de uma sociedade marcada pela espetacularização social. Uma sociedade que transitava entre o Zé Pereira da margem e o Zé Pereira das Sociedades Carnavalescas de sucesso no carnaval carioca. Por isso, entendo a complexidade axiológica na obra de Vasques ao trazer a parodização para aspectos ambivalentes entre o carnaval e o teatro. Ambos já marcados por suas forças carnavalizadas na intensidade do cotidiano.

A paródia é um tipo de enunciado que torna saliente a axiologia dessas formulações, pois evidencia vozes sociais que podem associar novas direções, coexistindo ou até mesmo mesclando com voz em princípio¹¹⁸. Mas pode existir outro tipo em que essa associação pode ser oposta, contraposta intencionalmente à voz de origem (Bakhtin, 2018 [1963]), convertendo e revertendo o discurso do outro. Neste sentido, a paródia se converte em palco de luta entre duas vozes. Ao analisar a paródia na carnavalização, Bakhtin destaca que “o parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras [...]” (Bakhtin, 2018 [1963], p.145), não apenas na forma mas também na cosmovisão, o que segundo do autor “parecia constituir um autêntico sistema e espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus” (Bakhtin, 2018 [1963], p.145-146).

Linda Hutcheon (1989 [1985]), ao analisar a teoria da paródia como um campo que necessitaria de estudos aprofundados, destaca que havia diversos estudos que certamente não se colidiam quanto ao ponto de intersecção do conceito. Segundo ela,

¹¹⁸ O pesquisador Filipo Figueira aponta que é importante analisar a paródia destacando sua potencialidade como um fenômeno discursivo, assim, “uma formação discursiva que lê outras formações discursivas e que a ela se opõe; no entanto, não o faz abertamente, expressando diretamente sua diferença, mas simula um de seus semas, por vezes recorrendo à cópia estrutural, reformulando-o, seja por oposição, inversão, ou apenas em uma nova direção de sentido. Acredito que, abordando a paródia não pelas suas intenções, mas em uma perspectiva que visa entender suas condições de produção, é possível estudá-la nos detalhes, efetivamente encontrando o que foi mantido e o que foi alterado, quais seriam as vozes ou códigos (discursos) que nela se opõe, e, além disso, qual a qualidade dessa oposição. Enfim, seria possível, finalmente, estudar a paródia em seus mínimos detalhes de produção de sentido” (2018, p. 111). Para ver mais sobre este assunto os artigos: Filipo Figueira, «Riso, resistência e subversão : a paródia do discurso antipetista pelo *The Piauí Herald*», *Atlante* [Online], 13 | 2020, posto online no dia 01 outubro 2020, consultado o 11 janeiro 2024. URL: <http://journals.openedition.org/atlante/948>
Ver mais em: Figueira, F. (2019). Memória discursiva e sátira política: a paródia da (auto) designação “cidadão de bem” pelo *The Piauí Herald*. *Estudos Linguísticos (São Paulo)*. 1978, 48(1), 223–241. Acesso em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2304>; Figueira, Filipo. (2018). Argumentos para uma perspectiva discursiva da paródia a partir da teoria da semântica global. *Revista do Seta*. V. 8, julho 2018. *São Paulo*, 101-112. Acesso em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index/seta/issue/view/329>

estabelecendo uma diferenciação temporal, a paródia moderna tem seu âmbito intencional desembocando na ironia e no jocoso, é uma forma de imitação que se caracteriza pela inversão irônica. A pesquisadora não se limita apenas ao texto escrito ou falado, mas destaca que a paródia está presente em todas as artes e muito se viu desta em vários campos, principalmente nas artes visuais. Neste contexto, a paródia não pode ser a simples relação entre dois textos, mas sim pelo conjunto de convenções, que segundo a autora, precisa ser analisado a partir do reconhecimento das direções e intenções. A paródia não se limita à imitação exacerbada de uma obra, pelo contrário, “a paródia exige essa distância irônica e crítica. É verdade que, se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo” (Hutcheon, 1989 [1985], p. 50).

Ao apontar nos livretos impressos e nas notas de divulgação nos periódicos, Vasques elimina a possibilidade de uma naturalização de sua obra, demonstrando ao público que há semelhanças entre a obra que será vista ou lida e a obra matriz. De forma irônica o enunciado, “coisa cômica que se deve parecer muito com *Le Pompiers de Nanterre*”, já exige que mesmo não conhecendo, o espectador/leitor se coloca alerta quanto ao trajeto da obra.

Ao analisar o *Zé Pereira Carnavalesco* e sua parodização, compreendemos que a carnavalização se dá por toda sua tecitura, inclusive pela escolha latente entre os elementos cênicos do palco e da vida. A cultura da rua adentra o palco e se estabelece em versões ambíguas e livres. O primeiro elemento a ser pensado é a relação familiar entre os personagens, o funileiro Madruga, o charuteiro Pimpão, o vendedor de galinhas Véstia, o pedestre Chico, comerciante da venda, o músico Ferreiro e a virtuosa criatura Perereca são personagens da rua carioca. Representam os tipos populares e que segundo Vasques alimentam os dias festivos do carnaval. Esses personagens estão evidentes na cena e ocupam seu protagonismo. Junto a eles circulam na procissão os mascarados diversos que, como vimos no carnaval, eram parte da composição das elites nos desfiles das sociedades carnavalescas.

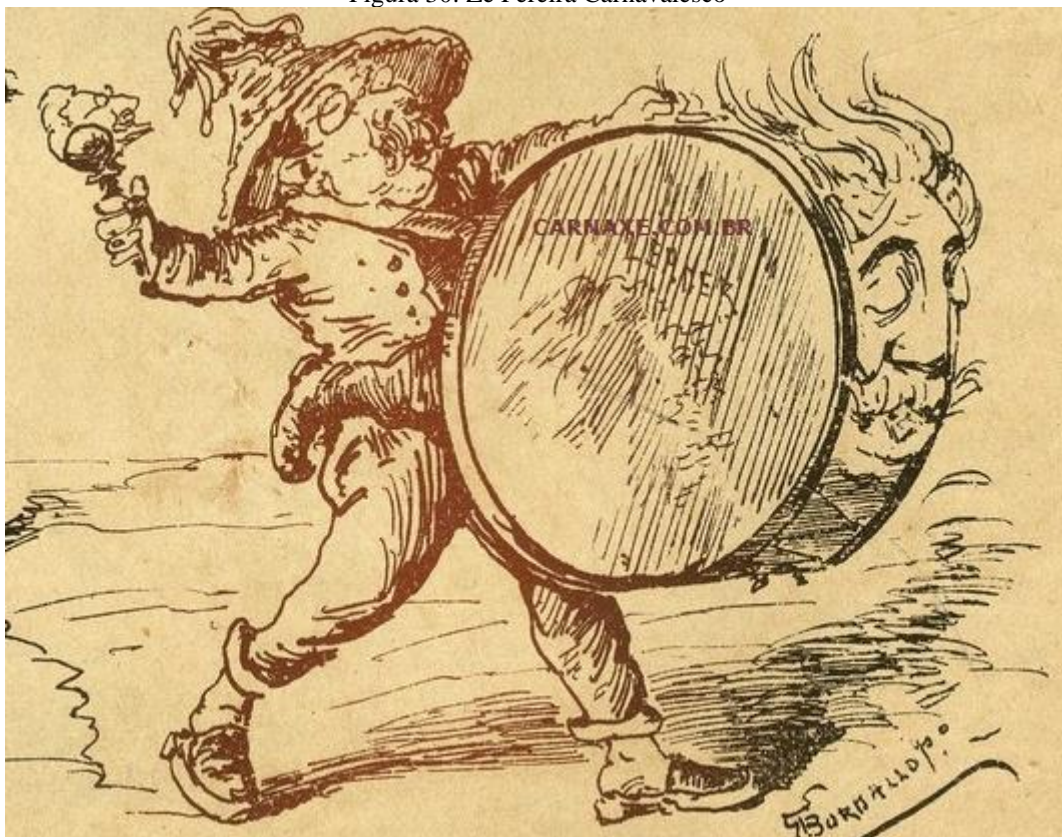
As asneiras do carnaval, como nos diz Véstia, contribuem para criar o clima de excentricidade, marcado pelo desfile do grupo que na caminhada brinca, dialoga e expõe a liberdade de poder enunciar livremente com palavras contrárias a língua normativa e os bons costumes. Ao mesmo tempo que marcham, elemento importante das sociedades carnavalescas carregam em meio aos bumbos e sopros a bebedeira, os xingamentos e o baixo corporal.

Ainda nos cabe destacar que, segundo Bakhtin, a paródia é uma das manifestações da carnavalização: “a paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia), sendo ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados” (Bakhtin, 2018 [1963]). Neste sentido, é organicamente compreensível que a coisa cômica de Vasques esteja ligada ao riso, e apresente as ambivalências deste na ação e enunciações dos personagens.

4

**TRAMAS ENTRELAÇADAS:
Ecos e Ruínas da coisa cômica**

Figura 30: Zé Pereira Carnavalesco



Fonte: Periódico A Paródia (N.º 6, 21 Fev. 1900)¹¹⁹.

Como vimos anteriormente, a quadrinha que compôs a coisa cômica *Zé Pereira Carnavalesco* expandiu-se na festa carnavalesca brasileira e no cenário teatral. Sua passagem foi percebida e até celebrada pela imprensa e por cronistas que destacaram suas características no decorrer dos tempos. É imprescindível apontar que sua presença nas memórias tenha sido um fator predominante. Por certo, a forma expressiva de Vasques na manifestação esteve ligada a um conjunto de fatores que perpassam sua força expressiva, que se destacou no carnaval pela diversidade de tipos sociais, o que se aproxima das escolhas de nosso autor desde suas primeiras montagens. Em outra via, o Zé Pereira de Vasques está ligado à memória do carnaval brasileiro, e sua performance possui uma teia

¹¹⁹ Acesso em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AParodia/AParodia_1900.htm.

de sentidos e contextos que se entrelaçam no tempo. Portanto, a batida dos Zés era variada e sua imagem produzida, também. Vamos nos ater a esta compreensão.

4.1 As tramas no Grande Tempo

Em 1970 em Moscou, o autor Mikhail Mikháilovitch Bakhtin (1895-1975) escreveu um dos seus últimos textos, depois de uma longa jornada de estudos e pesquisas sobre a linguagem humana. O texto fora publicado em 1979 na coletânea *Estética da Criação Verbal* (2017; 2003 [1979]), com notas de pesquisador Serguei Botcharov (1929-2017) e tradução de Paulo Bezerra. Em 2017 recebeu uma nova edição na coletânea “Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas”, com a organização de Paulo Bezerra, que se dedicou a aprofundar os termos e conceitos traduzidos anteriormente com pequenas modificações. No texto, Bakhtin nos apresenta sua perspectiva da ciência na literatura na década de 1970, que em nosso período ganha uma leitura extremamente temporal, e nos ajuda compreender como a obra de Vasques e sua cena *Zé Pereira Carnavalesco* foi capaz de mobilizar e adentrar épocas. De fato, há uma potencialidade que amadurece uma obra. Segundo o autor, “tudo o que pertence apenas ao presente morre com ele” (2017 [1979], p. 14), com isso Bakhtin discute o conceito que percorre suas reflexões no Círculo, atravessando os conceitos que permeiam a linguagem humana pautada na relação da interação humana. Assim, “uma obra não pode viver nos séculos futuros se certo modo não reúne em si também os séculos passados” (2017 [1979], p. 14). Neste sentido, não há barreiras que sustentem as fronteiras territoriais do pensamento, ao contrário ela avança no cronotopo e se espalha ao contexto ideológico da sociedade, que Bakhtin intitula de “grande tempo”, conceito que foi aprofundado nas análises das obras de François Rabelais (1494-1553) e Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881).

Conforme Bakhtin, “quando tentamos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época, das condições da época mais próxima, nunca penetram nas profundezas dos seus sentidos” (2017 [1979], p. 14). Encerrar uma análise em um tempo-espço findaria sua capacidade de sobrevivência para além do seu tempo, desta forma uma obra se enriquece em outras épocas novas adquirindo novos sentidos, “o autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e a ciência da literatura tem a incumbência de ajudá-lo nessa libertação” (2017 [1979], p. 16), pois a relação temporal que estabelecemos com as culturas é dialógica.

Bezerra aponta que o sentido do tempo é primordial no pensamento bakhtiniano: “a relação intrínseca entre literatura e cultura é determinante em toda a teoria bakhtiniana do romance, na qual se destacam como componentes indissociáveis a leitura e a interpretação, peças-chave no diálogo de culturas que se realiza num tempo infinito que Bakhtin chama de ‘grande tempo’” (in Bakhtin, 2017 [1979], p. 85). Nesta formulação em que o conceito dialógico torna-se central para que haja uma relação temporal na produção de sentidos entre épocas diferentes, Bakhtin define o “pequeno tempo” e o “grande tempo”, que foi discutido em seu ensaio publicado em 1975 [1940] traduzido no Brasil com o título de “Rabelais e Gógol (a arte do discurso e cultura cômica popular)”, o “pequeno tempo” é caracterizado como o tempo do autor e sua realidade em que se estabelece na relação com outros tempos passados. Sua obra se funde com o “grande tempo” que é o diálogo da obra construída com o tempo histórico, que supera e eleva sua época avançando para outros períodos onde os sentidos são produzidos a partir das novas leituras e novas realidades.

O Zé Pereira Carnavalesco de Vasques é claramente uma obra que adentrou no “grande tempo” e dialogou com as formas de leituras futuras. Estas estão previstas na diversidade de comentários que foram feitos pelos cronistas brasileiros do final do século XIX, pelas leituras dos historiadores e pelas formas de representação imagética. Em outra instância, o acontecimento no palco também dialoga com a cultura carnavalesca das ruas, dos clubes, e de certa forma provoca o discurso das transformações viventes, que foram questionadas pelos historiadores por representar no palco a manifestação com traços elitizados. Assim, temos uma versão do que foi a sociedade carioca e as formas com que esta sociedade se enxergava no Brasil em transformação de 1869. A cena cômica também expõe em ato as transformações dos modos de fazer o teatro brasileiro, visibilizando e contrapondo a valoração do espectador. Enfim, “as obras renascem em outro contexto cultural, onde se revelam as profundezas do sentido até então desconhecidas porque eles são inesgotáveis, infinitas” (Bezerra in Bakhtin, 2017 [1975], p.87). Os sentidos se aglutinam em mudanças, a obra quando dialoga em outras épocas abre margens para novas leituras, e por isso novas apreensões do conteúdo dado. Como exemplo podemos apontar a perspectiva histórica da pesquisadora Maria Clementina Pereira Cunha (2002) em seu célebre artigo “Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século”, em que autora desenvolve uma circularidade entre o espetáculo de Vasques e a manifestação do Zé Pereira na cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX, considerando que o artigo foi publicado no início do século XXI.

Bakhtin fala do grande tempo na história da cultura, do tempo em que se desenvolve entre as culturas um diálogo de grande conteúdo. Cada fenômeno importante da cultura vive não só no presente momento de seu surgimento; ele é herdado e assimilado por outras culturas, percebido pelos homens das épocas subsequentes e recebe deles a sua avaliação. A grande criação do passado é lida de maneira nova e reformulada, é interpretada a seu modo no contexto de outra cultura, nele ganha uma nova vida. Essa sua capacidade de renascer... não se deve apenas à genialidade do autor que a criou, mas antes de tudo, à própria natureza da transmissão dos valores culturais. (Braduel in Bakhtin, 2017 [1975], p.89)

De fato, nos estudos bakhtinianos o “pequeno tempo” integra o universo do “grande tempo”, e por isso move um conjunto dialógico de mudanças a partir de novas leituras, em que a realidade social é humanizada e vinculada a natureza social, assim também o “grande tempo” não se estabelece por uma linearidade da cultura e por isso se pluraliza em sua diversidade de vozes. As culturas interagem no pequeno e no grande tempo, essa universalidade se faz entre espaços e tempos que relacionam entre si.

A pesquisa da historiadora Maria Clementina tem uma das contribuições mais importantes para a compreensão dos sentidos da manifestação do Zé Pereira no Rio de Janeiro do final do século XIX¹²⁰, amparada pela documentação de alguns cronistas, jornais, e a literatura teatral principalmente da obra do ator Vasques. A autora no título anuncia seu objetivo, pois “Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século” já destaca que a manifestação será tratada sob o ponto de vista da história social da cultura da sociedade carioca. Neste quesito, é importante notar que se dá uma atenção especial para a forma em que o texto é construído, sendo que um primeiro ponto exposto retrata como a manifestação foi absorvida pela experiência teatral no estilo *Vaudeville*, encontrando no teatro ligeiro um campo vasto para pousar sua diversidade imagética, sonora e estilística. Um segundo ponto é a discussão da festa popular e a construção da identidade nacional em que a forma do próprio carnaval e conseqüentemente do Zé Pereira será questionada, revisada e analisada como crucial para a imagem que temos hoje da historiografia da manifestação. Esta é uma forma de olharmos para a sociedade carioca e para o interior do país que se construía com base nos homens de letras da época. Por fim, a pesquisa da autora nos coloca diante de um panorama que retrata a forma como a manifestação foi retratada pelos memorialistas e cronistas, bem como suas transformações no decorrer dos anos.

¹²⁰ A pesquisa foi publicada em 2002 no livro coletânea *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura* pela Editora da Unicamp (Cecult).

A autora demonstra a situação intelectual, cultural, econômica e política no Brasil que possibilitou o sucesso valorativo dos escritos no Rio de Janeiro, que trazem a manifestação como protagonista de diversas situações. Segundo ela, “no contexto de uma intelectualidade intensamente empenhada em buscar uma personalidade diferenciadora para um país ainda recente, celebrações generalizadas como o carnaval constituíam um desafio importante” (Cunha, 2002, p. 383). Sobre isso ainda afirma que “a medida que a tensão social e política cresce no anos 70 e ainda mais agudamente, nos anos 80, pode-se notar uma mudança sensível de tom em um debate no qual os limites da brincadeira tornavam-se o tema principal” (Cunha, 2002, p. 383). Importante frisar que na década de 1850, era comum que as escritas se direcionassem em formas de comunicação e questionamentos, entre os letrados que se dedicavam na elaboração de textos que elegiam padrões de comportamento nacional. Assim, a ideia de civilização estaria condicionada a um formato único e, portanto, tudo o que estivesse fora deste formato deveria ser negado. A pluralidade daria espaço para a sensação de singularidade dos meios brincantes.

não se tratava apenas de civilizar a festa, senão de dirigir o Brasil para um futuro considerado desejável pelas elites do período, moldando o “povo” a estes desígnios políticos. Neste sentido, o carnaval na corte foi sempre um colorido campo de batalha, no qual, para a parcela mais seleta dos contendores, estava em jogo a própria nação. Aos inimigos nesta guerra eram reservados os piores temores e os adjetivos mais carregados, que serviram como meio de hierarquização ou afirmação da superioridade de uns carnavais sobre outros. Muitos deduziram daí uma outra leitura do carnaval como um espaço central de resistência popular contra as invectivas europeizantes vindas do alto (Cunha, 2002, p. 384)

Não é difícil notar que os contendores expostos por Cunha estavam presentes em vários campos da comunicação, por isso como uma das festas mais populares como o carnaval seria um campo recheado de acontecimentos. Mas na tratativa de afinar os tambores, a diversidade foi repensada e demonizada como algo avesso ao processo civilizatório. Neste quesito, desde os primeiros relatos dos portugueses e franceses que chegaram ao Brasil, soube-se bem trabalhar os processos descritivos para conduzir os outros leitores na compreensão de uma ideologia que valorizasse o branco conquistador e progressivo filho patriótico da Europa. Ou seja, nem sempre estava escrito o que se via, a claridade do sol era eclipsada para criar uma atmosfera, e, portanto, novos personagens e cenários surgiam.

É na busca por estabelecer uma identidade que singularizasse a pluralidade que Cunha demonstra a aparição do Zé Pereira enquanto personagem carnavalesco que viria

substituir o condenado entrudo, “ideia velha por estas paragens, reaparecia naquele contexto para enquadrar o velho Zé, somando-se às asneiras de carnaval que seus intérpretes, acadêmicos ou não, repetem sem cessar” (2002, p. 389). A autora completa esta concepção trazendo dois pontos importantes, um deles refere-se aos intelectuais ativos do final do século XIX e início do XX, que adotaram a identidade brasileira como quesito para suas elaborações literárias, artísticas e político-sociais. Outro ponto se refere à perspectiva limitadora em analisar a festa carnavalesca na perspectiva pacificada entre os grupos brincantes, dando a falsa sensação da grande festa que unifica a todos sem conflitos. “[...] sedimentou-se, nas ciências sociais brasileiras, uma imagem carnavalescamente pacificada da nação, reconciliada nos rituais de Momo, capaz de reconhecer-se e rir de si mesma no palco da folia, no qual pode encontrar-se com sua identidade profunda” (2002, p. 388).

Sem dúvida, as imagens que se fez do Zé Pereira construíram uma capacidade ideológica de unicidade social no interior da festa, portanto a tentativa de atribuir características específicas aos grupos “acabaram por firmar-se como uma presença generalizadora no carnaval, no bairro aristocrático ou no cais do porto, na rica sociedade ou nos grupos de cortiços, nas ruas e nos salões” (2002, p. 396). Cunha (2002) destaca que o esforço para tornar a brincadeira com características unificantes acabou por conduzir os olhares a que estavam submetidos no meio social, assim o carnaval sendo a ideologia da festa alegre, feliz, agregadora e sem conflitos, para estabelecer o que deveria ser considerado como estilo civilizado, diferenciava grupos das camadas populares mais baixas para qualificar os grupos que de certa forma eram financiados pela elite. Desta forma os Zé Pereiras “generalizados, tornaram-se objeto de um intenso esforço diferenciador que atribuía comicidade à sua presença nos lugares elegantes, para incorporá-los e modificar seus sentidos originais” (2002, p. 396).

Neste contexto, notamos que a imagens que se produziram dos Zé Pereiras a partir de 1969, anos após a encenação da cena cômica de Vasques, não nos esclarece se é possível afirmar que este tenha sido assertivo para que a imagem da manifestação ganhasse os olhares da imprensa, ou como nos diz Cunha, tenha sido eleita para compor a imagem do carnaval e suas construções ideológicas. O que notamos é que de fato há uma mudança na forma carnavalesca de retratar a manifestação na elaboração de um personagem que se resumia em um homem com seu bumbo, ou na figuração de pequenos grupos de tocadores com bumbos. Por certo, o retrato das imagens que se tinham da

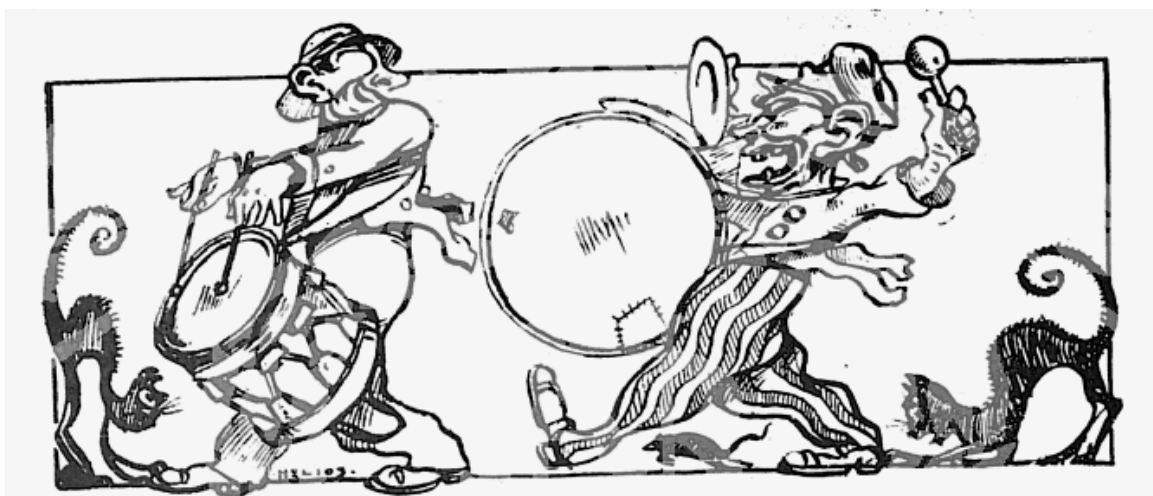
manifestação não era demonstrado nos periódicos com tamanha clareza estando focadas apenas nas pequenas descrições ou nos anúncios de alugueis ou vendas de instrumentos.

Figura 31: Zé Pereira 1873



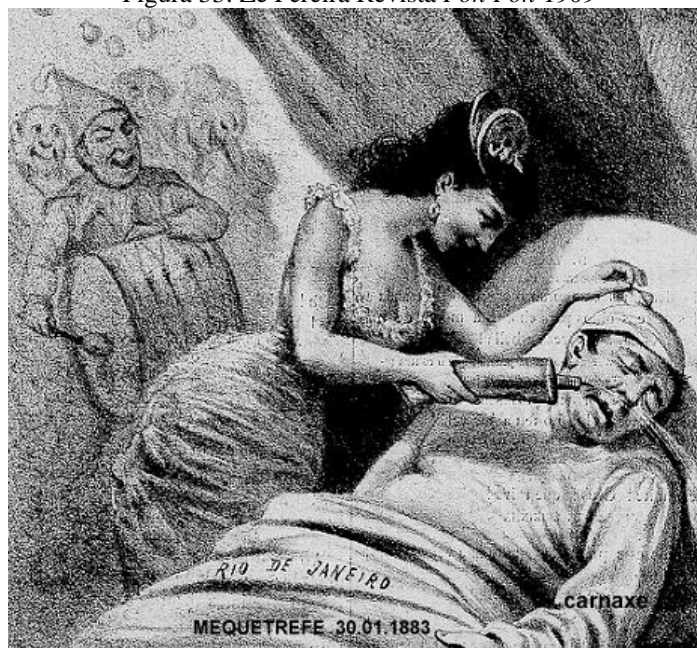
Fonte: Revista *O Mosquito* março de 1873. Disponível em Hemeroteca Digital.

Figura 32: Zé Pereira 1909



Fonte: Revista *Fon Fon* ano III, nº8, 18 de fevereiro de 1909 – disponível em Hemeroteca digital.

Figura 33: Zé Pereira Revista *Fon Fon* 1909



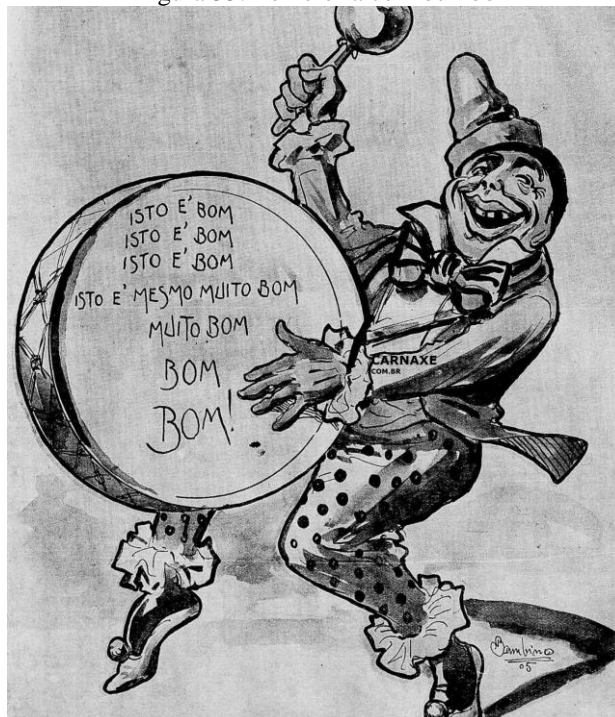
Fonte: Revista *Mequetrefe* 30 de janeiro de 1883 – disponível em Hemeroteca digital.

Figura 34: Zé caipora encontra um Zé Pereira



Fonte: *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora* (Agostini, 2013).

Figura 35: Zé Pereira com bumbo



Fonte: Revista *Semana Ilustrada* ano VI n° 251 – 05 de março de 1905.
Disponível em Hemeroteca digital.

Figura 36: Zé Pereira com bumbo 1907



Fonte: Revista *Semana Ilustrada* 1907. Disponível em Hemeroteca digital.

A imagem carnavalesca do homem tocando bumbo ganha a imprensa, letrados e cronistas do fim do século XIX. Constantemente apresentado com o riso largo e o braço em movimento direcionado ao bumbo, suas características carregam os fios de memória que ganharam as ruas carnavalescas pela cançoneta de Vasques. A afeição pela quadrinha cantada aglutinaram os personagens em um só e transformaram sua presença em liderança que abre o carnaval, que leva música, sorri, fantasia e máscara. Vieira Fazenda (1847-1917), com sua crônica intimista em relação ao Zé Pereira, destaca que o próprio fundador José Nogueira teria ido pessoalmente assistir a cena cômica de Vasques tendo analisado os movimentos da batida.

Em certo dia, soube que a companhia do Heler ia representar o Zé-Pereira Carnavalesco, paródia dos *Pompier*s de Nanterre. As 7 horas da noite, encartolado e de sobrecasaca estava rente que nem pão quente às portas do teatro. Durante a representação vieram-lhe ele contentamento as lágrimas aos olhos. Tinha em viela as honras do Capitólio, nada faltava à sua glória. Teve ímpetos ele subir ao palco e ensinar ao Vasques a manobrar a maceta. Contido por conhecido, não o fez; seria um escândalo. Custou a conciliar o sono, - mas afinal dormiu. De madrugada acordou sobressaltado; ouviram gritos. Era o Nogueira que em sonho e na força do entusiasmo fizera de zabumba a barriga da fiel companheira que, tranquila, dormia. (Fazenda, 2011, p. 327-328).

O retrato de Vieira Fazenda demonstra o alcance da coisa cômica de Vasques e a relação próxima que se construiu em torno da comicidade. Por certo, como já vimos, não é possível comprovar a existência de José Nogueira, e como o autor da crônica dedica um bom espaço em descrever a relação de origem dos Zé Pereiras no carnaval, notamos a tentativa de proximidade e construção de um personagem que também será transposto para as imagens. Ainda mais detalhista, o cronista Luís Edmundo (1880-1961) ressalta que depois da encenação do Zé Pereira Carnavalesco houve uma mudança na forma do Zé Pereira nos trajetos do carnaval. Edmundo não menciona a paródia de Vasques, e aponta diretamente a matriz francesa, uma característica de sua escrita que tendia para apresentar as mudanças no Rio de Janeiro criando uma dualidade entre o que fora considerado ultrapassado diante das novas modernidades. Mas sua descrição, apesar de negar a autoria, leva diretamente ao que temos apontado até aqui, a paródia saiu dos palcos para as ruas.

Só quando aqui nos chega a mar chabulçosa dos *Pompier*s de Nanterre, que o povo carioca barulha e o assobio de mole que pela rua desafina e consagra, é que se consegue um pouco de armistício para o ouvido do próximo. *Habeas corpus* feliz. Trégua amável. Não há rancho carnavalesco que não cante.

E viva o zé-pereira
 Que a ninguém faz mal,
 E viva a bebedeira
 Dois dias de Carnaval!
 Ta, tara-ra-ra
 Ta, tara-ra-ra
 Ta, ta-ta-ta-ta.

Logo, porém, recomeça o tã-tã cavernoso das pelicas em sova, enquanto a massa estouvada e bulhenta ondula, rola em fúria acesa pelas ruas estreitas da cidade, como uma roda de fogo movida por Satã.

É o negro. É o branco. É o mulato. É o Brasil. É toda a nacionalidade borbulhando, estorcendo-se, saltando, bocas em *os*. Faces híla respingando suor ou zarcão. Trejeitos. Saracoteios, Chufas, Guinchos. (Edmundo, 2003 [1938], p. 461-478).

O pesquisador Câmara Cascudo apresenta o verbete Zé-Pereira no conhecido *Dicionário do Folclore Brasileiro* 1954 [2001], este que é resultado de uma longa pesquisa pela cultura brasileira nos mostra que a canção de Vasques ganhou notoriedade na cultura carnavalesca do País. Em seu verbete destaca que o termo pode ser entendido em três sentidos. O primeiro diz: “cantiga acompanhada por bombos, também chamados de zabumbas, entoada na véspera do Carnaval, para anunciar a festa popular, mas que também era durante os três dias tradicionais. Conhecida no Brasil desde meados do século XIX em todo o território nacional” (p. 765). O segundo sentido refere-se diretamente a cançoneta, sendo um

Arranjo musical de ritmo e linha melódica ribombantes, de autoria de Francisco Correa Vasques, e incluído no espetáculo intitulado Zé Pereira Carnavalesco. Tornou-se depois a abertura oficial dos bailes carnavalescos realizados nos clubes tradicionais do Rio de Janeiro, sendo fator de grande animação do Carnaval de rua por mais de meio século e um indicador do entusiasmo dos foliões. Foi também a primeira manifestação musical típica no Carnaval carioca. (2001 [1954], p.766)

O terceiro sentido (2001 [1954], p.766) demonstra a origem portuguesa do norte de Portugal e Beiras, momento em que o pesquisador destaca que por lá a manifestação percorre outros tempos festivos como romarias, natal e festas locais tendo características similares com a figura do grupo tocador de bumbos. Neste verbete o autor levanta novamente a canção da coisa cômica de Vasques com o recorte, que segundo ele tornou-se clássico:

Viva o zé-pereira!
 Que a ninguém faz mal!
 Viva o zé-pereira!
 No dia do Carnaval!

Para chegar a essa conclusão Cascudo se ampara no musicólogo Renato Almeida (1895-1981), que também se lançou em construir uma história da música brasileira percorrendo documentos históricos em arquivos brasileiros. Ao que nos tange, a

cançoneta aparece na pesquisa de Almeida perpassando por sua busca em responder o questionamento de quando a música popular brasileira foi incorporada ao carnaval. O pesquisador realça que cantigas já eram cantadas em forma de versos nos desfiles, mas não havia uma canção característica do período. O recorte do Zé Pereira Carnavalesco será com tempo, a partir de 1869, cantado como uma canção de carnaval, inclusive sendo incorporado no cancionero.

Partitura 3: Zé Pereira 1942
Zé Pereira

The musical score is written on a single staff in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 126. The lyrics are: "E vi - va o Zé Pe - rei - ra Que a nin guém faz mal E vi - va o Zé Pe - rei - ra do di - a do Car - na - val! Zig - Zig - Zig - Zig Bum - Bum - Bum - Bum Zig - Bum Zig - Bum - Bum - Bum!". The score includes a double bar line with repeat dots at the end.

Fonte: ALMEIRA, Renato. **História da música brasileira** (1942 [1926], p. 200).

Por vezes o recorte é deslocado da obra como um todo. Segundo Almeida, as cantigas de carnaval têm uma tendência a serem esquecidas, por estarem localizadas em um curto tempo, porém “tem a vida fugaz de carnaval, aquelas que se popularizam. Raras as coisas que se perpetuam, entre elas o famoso Zé Pereira, que é um anúncio das folias de Momo” (1942 [1926], p. 200). Dando destaque para a cançoneta, Almeida apresenta a partitura do recorte de Vasques, com uma letra diferente, o que demonstra adaptação e a forma expressiva da obra na vida.

4.2 Circularidade do Zé Pereira Carnavalesco

Como o carnaval, a vida do Teatro brasileiro estava composta pelas mudanças ocorridas na estrutura da sociedade fluminense. Quando veio aos holofotes dos palcos, a

coisa cômica de Vasques já se anunciava como um estilo que reinaria durante décadas. As paródias e as peças musicadas seriam as novas sensações das noites nos teatros, rompendo com as preocupações literárias e educativas do romantismo e realismo para fazer rir e lucrar nas bilheterias. A estrutura dramática do Zé Pereira trouxe em si esta formulação despreocupada com o enredo em busca de história relevante do início ao fim. Sua encenação levantava as plateias para as dançantes intervenções dos personagens músicos (Faria, 2012, p. 226). Por certo, a música fora responsável para incluir a plateia nas cenas e fazer com que o teatro se tornasse carnavais em situações ampliadas de riso e provocações. Há uma abertura para que outras teatralidades adentrassem os palcos como a dança e as mágicas.

O dramaturgo França Junior (1838-1890), inspirado pela trajetória do sucesso da coisa cômica de Vasques, levou aos palcos no ano de 1871 a comédia em um ato *A lotação dos bondes*. A comédia fora apresentada nos palcos do Theatro Phenix dramática que era empresariada por Jacinto Heller (1834-1909).

Figura 37: Anúncio em periódico da peça *A lotação dos bondes*



Fonte: *Jornal da Tarde*. Segunda-feira 12 de junho de 1871-ano III

Publicada em 1885 e colocada à venda na livraria Cruz Coutinho, no Rio de Janeiro, a comédia fez parte da coleção Teatro Moderno Luso-brasileiro – coleção de comédias, dramas e cenas cômicas, junto a outros autores. No texto, França Junior apresenta uma história ambientada em uma sala de Hotel. O Hotel Londres localizado no

Jardim Botânico que contém uma mesa onde estão sentados quatro personagens: Vitorino, Ernesto, Gonzaga, Magalhães e Carneiro, eles aparecem na primeira cena sentados ao redor da mesa e comendo. Enquanto comem, os personagens vão deixando claro que fazem parte da sociedade carnavalesca os Tenentes do Diabo. A comédia, em um ato e quinze cenas, transita entre o grupo de Tenentes que realizam uma coleta de esmola, para caridade na região do Jardim Botânico, coleta em favor dos desgraçados e oprimidos. No desenrolar os personagens travam uma disputa para coroar quem consegue mais esmolas. O texto, ora confuso, não apresenta esse trajeto, demonstrando que a comédia trará a interação entre os personagens por meio da relação com o pedido de esmola, que se inicia no final da cena V. Entre as cenas, revezando nas aparições no ato, estão outros personagens que aguardam o bonde passar, mas se deparam com a lotação e isso causa um certo transtorno, conduzindo os diálogos.

Na estrutura de França Junior, assim como na de Vasques, o grupo de personagens transita entre diálogos e a canção em quadrinha. Na cena VI vemos a clara referência à coisa cômica de Vasques na passagem:

CENA VI

Os mesmos, Vitorino, Ernesto, Gonzaga, Magalhães e Carneiro (que vêm de dentro cantarolando).

CARNEIRO

E viva o Zé Pereira
 Pois que a ninguém faz mal,
 Viva a bebedeira
 No dia de Carnaval, etc.
 (Junior, 1885 [1980], p. 15)

Apesar da referência, o texto não deixa claro a posição temporal quanto ao carnaval, se diferenciando da obra de Vasques. Por certo, trazer os Tenentes do Diabo para a cena já direciona para uma estilística, em que o enredo é movimentado por personagens em outras abordagens, que se distanciam da estrutura de personagens de Vasques. França Junior expõem as mazelas vivida pela população que precisa pegar os bondes para a locomoção, bem como o uso constante dos pedidos de esmolas por grupos diversos, fato que é criticado pela recorrência e pelo uso indiscriminado. Sobre isso, o personagem Ramiro chama de epidemia da caridade:

RAMIRO

Já lhe disse que dou a esmola. O que desejo é que os senhores, mancebos em cujos peitos pulsam os mais generosos sentimentos, se convençam de que vão no meio em todo este negócio, como eu. As honras, as condecorações, os agradecimentos oficiais e as teteias, são para os graúdos, ao passo que para os

pequenos há a consolação de voltarem-se para o céu e exclamarem: — Meu Deus, vós sois testemunha de que eu fiz o bem pelo bem. Aqui tem dez tostões. (Junior, 1885 [1980], p. 18)

A lotação dos bondes nos concede uma sátira antenada aos acontecimentos, evidenciando uma crítica alusiva a situações que incomodavam a sociedade carioca, diferente da paródia de Vasques com seu humor largo e sua condição carnavalesca. Apesar de manter a fórmula do grupo carnavalesco como personagens musicais, França Junior opta pela sutileza nos chistes e entrega um texto mais crítico.

Foi nesse período alavancados pelo sucesso do teatro de entretenimento, como diziam os críticos da época, que fez florescer o teatro de revista. As revistas de ano são gêneros que têm como aporte principal revisar os acontecimentos do ano em seus aspectos sociais, culturais, políticos, econômicos e artísticos. Em forma de críticas e senso de humor, os acontecimentos são personificados no palco entremeado pela música, dança e outras formas teatralizadas (Bastos, 1908, p. 128). As revistas perpassaram uma longa trajetória de tentativas, entre erros e acertos, no que se condiz ao apoio do público. Fato este que o termômetro para a evolução do gênero se deu quando houve a estrondosa aceitação do público. A primeira encenação de uma revista aconteceu em 1859 no Teatro Ginásio Dramático, mas foi apenas na década de 1880 que as revistas triunfaram diante do público teatral. As peças o *Mandarim* de 1883, *Cocota* de 1884 e *O Bilontra* de 1885, com encenação e produção de Arthur Azevedo (1855-1908) e Moreira Sampaio (1851-1901), consagraram as revistas de ano no Brasil.

Colocando em evidência personagens que circulavam na vida cotidiana, assim como Vasques em *O Zé Pereira Carnavalesco*, *O Bilontra* traz um fato verídico que aconteceu em 1884 no Rio de Janeiro. Neste acontecimento um empregado do comércio chamado Miguel José de Lima e Silva ludibriou o português comerciante Joaquim José de Oliveira, lhe fazendo a promessa no valor de três contos de réis, para conseguir o título de Barão de Vila Rica junto ao governo imperial. Com a tratativa, Miguel entrega um título falso ao comerciante. Quando a farsa veio à tona, foi preso. A história ganhou palco na imprensa transformando o português em motivo de chacota. Artur e Moreira com base na famosa história desenvolveram *O Bilontra*, termo que se refere a malandro. A revista fez mais de cem representações com sucesso de público (Faria, 2012).

Na circularidade cultural, a trajetória da história tem um movimento que conduz da vida para os palcos e dos palcos para a vida, pois a peça influenciou na decisão do júri no julgamento de Miguel José de Lima e Silva, assim como acontece na peça, absolvendo-

o. O pesquisador Fernando Macareli, em sua obra *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo* (1999), demonstra que o sucesso da revista se deveu por sua capacidade de expor e transformar as polêmicas e assuntos visados no cotidiano nos palcos, causando a imediata identificação da plateia e possibilidade que desfechos pudessem ser encenados. Como um ensaio para a vida *in loco*.

Certamente o gênero trouxe uma diversidade de histórias e personagens importantes, e é em *O Bilontra* (1885) que podemos ver a presença de um grupo de Zé de Pereira que, no quadro VI comendo a Cena I, adentram a história junto a outros personagens carnavalescos: Arlequins, Carnaval e Entrudo. Todos personificados fazem parte do quadro em que é encenado a passagem do carnaval. No trecho versado, o Carnaval revive as memórias de um tempo, lamentando as mudanças dos festejos. Comendo o quadro VI, tendo como cenário o Largo de São Francisco de Paula, um dos mais antigos logradouros do Rio de Janeiro. A cena acontece logo após subir o pano em que estão máscaras e o povo. Em seguida juntam-se a eles Arlequins executando um bailado, ao fim dos movimentos a cena fica vazia, e aparece o Carnaval vestido de dominó, fantasia que era característica dos dias de cortejo no passeio público em tempos de carnaval na rua, mas também era famosa nos bailes fechados. Como um momento senso crítico o Carnaval, solo no palco, inicia sua apresentação com voz em falsete em dois versos (1885, p. 33):

Os senhores me conhecem?
Sou eu mesmo... O Carnaval!...

Este tom logo muda do falsete para voz natural, criando uma atmosfera de inversão. Nas rubricas os autores se preocupam em demonstrar os locais de mudança das tonalidades vocais, denotando que as nuances de vozes eram necessárias para a representação do personagem. O carnaval exposto na revista tem a mesma variação de tonalidade existente nas personagens dos quadros, há um tom político palanque que atende ao contexto de uma revisão da trajetória, em que o discurso em voz estridente se alterna com a leveza da naturalidade. O falsete inicial é um chiste que causa a bolha de humor que estoura nas mudanças vocais para atenuar o discurso permeado pela lamentação (1885, p. 34).

(Voz natural) Mas, se licença me dessem,
Falava em voz natural.
Em poucos versos contar-lhes
A minha história aqui vou;
O meu passado lembrar-lhes,
Que tão depressa mudou.
Eu fui isto que estão vendo:
Como dominó remei...
Mas fui descendo... descendo...
E em princê me transformei.
(Transforma-se) Não satisfeito do meu fado
Destes caprichos fatais,
Fez-me um diabinho encarnado...
(Transforma-se) Eis o que sou: nada mais!
A loucura, essa irmã gêmea
Do carnaval sucumbiu
Dês que a brilhante Boêmia
Os atabales partiu.
Findou-se a minha alegria
Depois que me deixou só
O Club X, que bem podia
Chamar-se XPTO.
De Heidelberg os estudantes,
Filhos do gozo, onde estão?
Era outra coisa, isto... dantes,
Nos tempos que já lá vão.
Decididamente acabo
De um modo muito vulgar,
Se os Tenentes do Diabo
Não me quiserem salvar!
Se os Fenianos, da cova
Não me chamam para si,
Leve o demo a casa nova,
Que é muito perto daqui.
Se eu não for quem fui outrora,
Se hei de ser sempre que sou,
Renegar, sem mais demora,
Dos Democráticos vou.
Se Fenianos, Tenentes, Democráticos
Do seu amor por mim não me dão prova,
Recorrerei aos préstimos simpáticos
Dos Progressistas da Cidade Nova!

As lamentações do Carnaval referem-se ao recorrente discurso de negativa do carnaval de rua que ganhou as páginas dos jornais e diários de memórias. Há uma compreensão de um carnaval no passado, regados pelo passeio público que dispunha de elegantes mascarados, trajes em brilho, e a plena organização para que os da elite se mostrassem aos demais. As Sociedades Carnavalescas alimentaram este desejo de fazer da festa carnavalesca um grande espetáculo sociocultural, em que estes se tornavam os personagens centrais do trajeto carnavalesco, e o público eram todos os outros das classes mais baixas. Em *O Bilontra*, fica claro a demonstração desta premissa. Ao colocar um tipo de Zé Pereira que está introduzido nas Sociedades e que não faz frente, mas sim passa

ao fundo, em plena oposição ao Momo que se torna interlocutor da lamentação. Pois é ele que em conjunto vê ao longe passar ao fundo um Zé Pereira que promove a quebradeira dos bumbos e caixas. Aludindo novamente a intensa sonoridade que incomodava a classe elitizada (1885, p. 35).

(Passa pelo fundo um Zé-Pereira)
 Vai passando um Zé Pereira!
 Momo, se me vês de lá,
 Repara que desgraceira!
 Se não cessa a quebradeira,
 O meu futuro ali está!

Ainda que possamos discutir sobre a existência e resistência de um carnaval do povo que percorria as ruas da capital fluminense, nos parece sensato destacar que tanto Zé Pereira como o Entrudo tenham sido as faixas mais importantes desse contexto. Não é de estranhar que a literatura tenha apanhado a natureza carnavalesca de ambos para demonstrar suas forças populares e sua dualidade entre a cultura popular e a cultura da elite. Considerando que não há uma separação catedrática, e sim por entender que por muito tempo a cultura elitizada fez oposição à cultura popular. Assim como Vasques, Arthur Azevedo remonta a ideia do Entrudo como um opositor para o Carnaval, caracterizado como folguedo, foi visto como margem. Na peça, o Entrudo se materializa como um personagem que compreende sua natureza opositora e presente nas massas. Forma crítica para dizer das brincadeiras que surgiam no decorrer das festas e que não se encaixavam na elegância esperada do carnaval de elite. O gênero revista sendo uma forma literária da revisão de um conjunto de acontecimentos e situações, retrata as memórias do entrudo e suas molhadelas que ainda causavam um certo desconforto em determinados carnavais de elite (1885, p. 35).

(Olhando para a direita)
 Ó céus! que vejo! vem ali o Entrudo!
 Desgraçado que sou!
 Se não fujo, ai de mim! lá se vai tudo
 Quanto Marta fiou!
 Sem dizer água vai, daqui me mudo,
 Porque mesmo água vem; ligeiro vou...
 (Sai apressado; mas o entrudo, que entra, ainda o vê.)
 ENTRUDO – Vai! Foge!... Foge covarde!...
 Ainda vives, Carnaval!
 Mas até ver não é tarde
 Quem há de cair por terra
 Nesta encarniçada guerra,
 Neste duelo mortal!
 Feros rancores eu guardo
 Contra ti, contra ti só!

A hora suprema aguardo,
 Que em sonhos meu peito afaga,
 Da vitória da bisnaga,
 Da queda do dominó!... (Vindo ao proscênio.)
 Eu sou o Entrudo, o clássico folguedo;
 Na massa estou do sangue nacional;
 Já noutros tempos me encolhi de medo
 Ao surgir nesta corte o Carnaval.
 Retirei-me aos penates, porém quando
 Ele deveras irritar-me fez,
 As manguinhas de fora fui deitando
 E acabei por deitá-las de uma vez.
 Contudo inda não sou quem dantes era:
 Inda serei, porém, quem dantes fui;
 Inda este povo, como noutra era,
 Verei entrando em tredo entrudo. – Ui!
 Inda aqui me vereis de balde e tina...
 De seringa na mão já alguém me vê,
 Pois a bisnaga é coisa muito fina
 Que o Mal das Vinhas inventou. Pra quê?
 É tão aristocrata a descoberta,
 Que Alguém, com A maiúsculo, também
 A bisnaga em Petrópolis aperta
 E esguicha a essência que ela em si contém.
 Nada! não quero... Mas, ó céus! que vejo?!
 Um grupo se dirige para cá,
 Que mascarado está!
 Encontrar-me com ele não desejo,
 Pois vem muito decente,
 E o Carnaval não venço facilmente
 Que com certo capricho se apresente;
 Portanto eu me vou já. (Sai.)

Em 1908, repetindo a fórmula teatro e carnaval, Arthur Azevedo leva aos palcos a burlata *O Cordão*, representada durante o carnaval em 22 de fevereiro, tendo como encenadores a companhia Silva Pinto nos palcos do teatro Carlos Gomes. Com um enredo que era comum na dramaturgia das comédias do período, o autor se vale da sua observação valorosa para trazer à cena as características dos Cordões populares no período e que representavam as camadas de diversão das comunidades mais pobres da população. Neste enredo, diferente da construção da revista *O Bilontra*, e bem mais próximo da elaboração de Vasques, os personagens dialogam com a manifestação carnavalesca. E no processo de carnavalização, é transportado o contexto do trajeto para o palco, neste sentido, os personagens duelam entre o pertencimento do Cordão e da sociedade elitizada, criando dois núcleos.

Na história, Alfredo (namorado de Florinda) e Gastão (namorado de Rosa) formam a dupla de apaixonados que fazem de tudo para ter o amor de suas amadas Florinda e Rosa, que são irmãs, filhas do praça reformado do Exército Remígio. Formando o outro núcleo temos Salustino, que é descrito como o presidente do Cordão,

grande carapinha que possui elegância. É esposo de Emerenciana, que formam o casal de crioulos após a libertação dos escravizados, e por isso são representados como fora das normas sociais do núcleo 1, afastando sua linguagem verbal da norma culta e dos comportamentos. No conjunto ainda temos Cazuzu, que é um típico capoeira; Zé, um português tocador de bumbos com sua esposa Joaquina; Gaudêncio, que toca gaita de boca; e o Conselheiro, personagem que não tem nome próprio e se estabelece como o conselheiro que promove o diálogo para acalmar os ânimos. Segundo Larissa Neves (2013), a peça se constrói por meio de dois núcleos: cordão e sociedade. Esta oposição fica clara ao percebemos que o enredo se faz por meio deste confronto direto entre os dois grupos. O Cordão era visto como uma manifestação das classes baixas, seus personagens trazem a materialização da linguagem oral e popular e chistes que faziam oposição ao preconceito de Alfredo e Gastão.

Do mesmo modo que em *Zé Pereira Carnavalesco*, o texto de Azevedo exhibe personagens típicos advindos das camadas populares, fazendo uma crítica a normatização comportamental da sociedade fluminense. Esses personagens carnavalescos exaltam as ambiguidades em um linguajar baixo, regados pela bebedeira e pela busca da diversão inversiva do carnaval. Renata Gonçalves (2007) descreve os Cordões como grupos populares vindos do subúrbio que se diferenciavam de outros grupos carnavalescos, pois apresentavam, além dos instrumentos de percussão, membros fantasiados. Fantasias que tinham como características tipos como palhaços, indígenas, caboclos, velhos, reis, rainhas, diabos e caramurus. É certo que essas manifestações se fundiam em tempos de carnaval, o que é demonstrado em muitas visualidades onde os Zé Pereiras possuíam as mesmas características de outras manifestações como Sociedades e Cordões.

Contudo, analisar o Zé Pereira de Vasques no teatro e na literatura, e a própria relação com o Zé Pereira do Carnaval na vida é compreender sua força cronotópica (Bakhtin, 2018 [1975; 1973]) no “grande tempo”. Esse movimento é uma manifestação semiótica da cultura (Bubnova, 2016) que gera a simultaneidade dos sentidos históricos que a estudiosa de Bakhtin, Tatiana Bubnova, aponta como sentidos que se entrelaçam e dialogam entre si. As respostas às perguntas que se perfazem em toda situação de diálogo são concretizadas na relação que fazemos com os objetos, aos quais nos direcionamos. Performamos em frente ao outro que nos vê, entre uma ação e outra gerando um acontecimento valorativo e expansivo. E mesmo que esta performance seja perante um objeto, o ato não deixa de ser performativo, pois há uma projeção alongada do diálogo

que fazemos que se expande para outros com os quais nos relacionamos. O objeto media nossa relação dialogada com seu criador.

Segundo Bubnova: “os textos não permanecem iguais a si mesmos através da história, eles se transformam e crescem semanticamente e, ao interagir com os novos contextos e outros textos, respondem a novas perguntas” (Bubnova, 2016, p. 240), portanto a obra de arte se esvai no “grande Tempo” como uma linha que não finda, trançando entre si e construindo tramas diversas. Neste contexto o Zé Pereira de Vasques se construiu em suas tramas entre conexões e pontos na simultaneidade produtiva de suas esferas. E como vimos, na carnavalização dos Zés na literatura permanecem o mesmo espírito carnavalesco em cada obra que entrelaça, ressaltando suas ambiguidades, seu riso e sua forma expressiva musical.

A relação cronotópica da obra, como vimos até aqui, é complexa, pois ainda não temos o suficiente para determinar como suas linhas seguem o trajeto que se entrelaçam em outras tramas. Esta é sua intersecção performática, as tramas vão além do processo de ponto inicial. O entrelace torna-se diverso na medida em que as leituras e encontros foram feitas no tempo. Bakhtin compreende o cronotopo, a partir de uma metáfora da teoria da relatividade de Albert Einstein, que ele mesmo diz, é uma quase transferência dos estudos da matemática para a literatura, quase porque o que interessa para o campo das artes e da literatura é a inseparabilidade do espaço e do tempo (Bakhtin, 2018 [1975; 1973], p. 11).

Neste contexto, “o cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível” (Bakhtin, 2018 [1975; 1973], p. 11); portanto, é inseparável pensar a obra de arte sem refletir sobre sua relação performativa cronotópica. Isso torna-se ainda mais complexo quando diante do livreto de Vasques e leitura de sua obra nos transportamos para uma junção de entrecruzamentos de séries e fusões temporais. Os códigos carnavalescos do Zé Pereira personalizaram sua natureza na percepção de seus pontos temporais reais e históricos. Vimos essas relações tanto na obra de França Junior como na de Artur Azevedo, mesmo em gêneros diferentes, com raízes no humor. Esta raiz também foi percebida para além do teatro. Novamente nos esvaímos na trama espaço-temporal.

É aportando na poesia modernista de Oswald de Andrade (1890-1954)¹²¹ que encontramos outra referência carnavalizada do Zé Pereira. O poema *Brasil*, assim mesmo

¹²¹ José Oswald de Sousa de Andrade (Oswald de Andrade), nascido em São Paulo no ano de 1890, falecido em 1954. Sua trajetória foi marcada pela irreverência e por ser um dos fundadores do movimento modernista

escrito com b minúsculo, faz parte da obra *Primeiro caderno do aluno de poesias de Oswald de Andrade*. Segundo o próprio autor a obra foi iniciada em 1925 e finalizada em 1926, mas sua publicação só aconteceu em 25 de abril de 1927. Com uma série de referências ideológicas desde a capa, assinada pela artista plástica Tarsila do Amaral (1886-1973) e passando por um conjunto de poemas que brincam com as palavras como um aluno em pleno desenvolvimento de aprendizagem, a obra marca a noção de vozes que podemos associar a construção teórica do discurso ideológico proposto no estudo do Círculo de Bakhtin, para tanto convém analisar como se dá a construção ideológica do enunciado

Um brasil que inicia com b minúsculo já é a entrada triunfal para uma luta gramatical na literatura culta paulistana no início do séc. XIX, e talvez estivesse perdoado o pequeno aprendiz, se este fosse uma criança em período escolar, mas não era, estando em um emaranhado de poemas que compõem a obra *Primeiro caderno*. O poema ainda desconstrói a estética parnasiana da forma matemática referenciada nos sonetos de Olavo Bilac (1865-1918) e engaja o leitor no encontro poético que compõem o diálogo de quatro personagens, signos da formação que deu origem ao povo brasileiro.

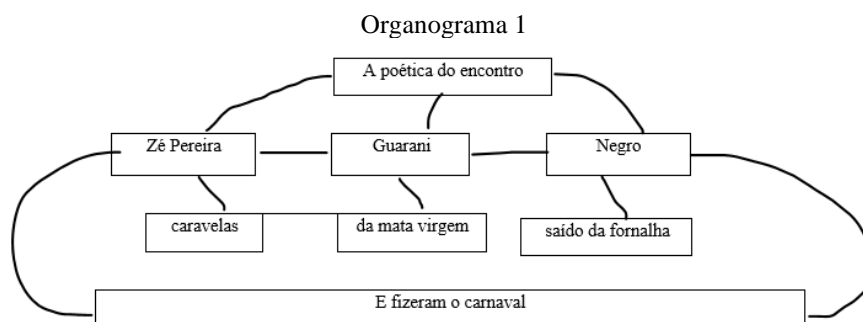
brasil

O Zé Pereira chegou de caravela
 E perguntou pro guarani da mata virgem
 — Sois cristão?
 — Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
 Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uul
 O negro zonzo saído da fomalha
 Tomou a palavra e respondeu
 — Sim pela graça de Deus
 Canhem Babá Ganhem Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval
 (Andrade, 1974, p. 169-170)

É no encontro dos três personagens que se efetiva no ato a poética da nossa formação cultural. Neste encontro Oswald consegue trazer um conjunto de aspectos presentes em sua ideologia antropofágica e paubrasilada que se decompõem nas palavras geradoras. Não é possível ler as palavras desse encontro sem imaginar cada expressão

no Brasil. Movidos pelo ápice artístico-literário que foi a Semana de Arte Moderna de 1922 que aconteceu na cidade de São Paulo, que se tornou o símbolo de uma mobilização identitária no Brasil em que se exaltava a independência política de Portugal e a busca por uma compreensão cultural do país. Neste sentido, o movimento ganhou força entre os intelectuais de diversas áreas, entre músicos, escritores, poetas, artistas plásticos e outros.

dialogada dos personagens. Nem mesmo é possível passar inerte da reflexão em nosso tempo dos desdobramentos do encontro.



Fonte: Arquivo do autor.

As palavras dão sentido ideológico ao encontro dos personagens, suas formulações dialogadas criam o sistema proposto por Oswald, interagindo os personagens e as palavras signos. Para Volóchinov (2019 [1926]), “esses sistemas são o produto do desenvolvimento econômico” (p. 260) fruto do movimento da sociedade. Há uma influência inversa desse desenvolvimento na ideologia cotidiana que “nutrem-se da sua seiva, e fora dela estão mortos” (p. 260). Esta compreensão da ideologia a partir do sistema econômico foi discutida por Medviédev (2012 [1928]) ao analisar o horizonte ideológico, tendo em vista que as verdades são contraditórias em seus tempos e são formadas pelo movimento da vida social. Portanto, cada personagem do poema oswaldiano é ligado a uma palavra ou a formação de uma expressão que o identifica no tempo-espaço, como podemos perceber na tabela 1.

O Zé Pereira é o primeiro personagem a ser apresentado no poema, alvo desta análise, carrega em si características importantes para sua representação. Em primeiro lugar evidencia sua naturalidade portuguesa exposta na “caravela”, referindo-se a chegada dos portugueses no Brasil, que como o próprio Oswald diz, ao acidente geográfico que levou Portugal ao encontro dos indígenas em terras tupis; em segundo lugar, a relação entre o Zé Pereira e o carnaval está ligada as referências do personagem na literatura que circulavam entre os literatos no final do século XIX no Rio de Janeiro. Há aqui também uma construção de origem historiográfica que destaca a manifestação em sua origem portuguesa.

O personagem oswaldiano antagoniza o encontro entre o Guarani e o Negro, sendo demonstrado na vilania do mito do descobrimento que dizimou tantas nações indígenas. Encontro esse que não carrega em si a harmonia indianista de José de Alencar (1829-

1877) ou retratada nas pinturas da missão francesa do século XIX. A pergunta “sois cristão?” demonstra o que Bakhtin (2010) destacou como resposta ao enunciado, neste caso, o enunciado é uma resposta a um enunciado anterior, quando dito exige uma resposta, uma provocação discursiva e valorativa. Nosso vilão Zé Pereira português e cristão, nos gera duas possibilidades de reação: a violência do encontro entre a religião cristã com a cultura indígena e a busca de poder territorial que aterra qualquer cultura diferente.

A resposta enunciativa é dada pela negativa inicial na resposta do guarani ao Zé Pereira. O “não” já determina, seguindo de um ponto final, a resposta valorativa e signica oswaldiana para a invasão violenta e cultural a que os povos indígenas foram expostos como consequência deste encontro. O “não” de não ser cristão, ou escravizados, emergiu entre algumas nações a braveza e a força para a luta, mesmo com tantas mortes e dizimações de nações inteiras. O trecho seguindo da negativa “sou bravo, sou forte, sou filho da Morte” refere-se ao poema épico de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864):

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo Tupi.

Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci:
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.
(2012 [1851], p. 20-21)

Na construção de palavras e objetivando gerar sentidos profundos, Oswald faz uma ligeira troca no trecho “sou filho do Norte” por “sou filho da Morte”. A troca simbólica e atualizada denuncia o genocídio indígena, retirando o romantismo heroico de Gonçalves Dias. Segundo Haroldo Campos (1929-2003), a leitura que se poderia fazer da obra oswaldiana está ligada ao meio vivido pelo intelectual, neste sentido, nas primeiras décadas do século XX o Brasil estava centrado no patriotismo ornamental em que prevalecia um regime oligárquico e patriarcal, em um período de grandes nomes da literatura brasileira elevados ao máximo pela elite, como Olavo Bilac, Antônio Gonçalves Dias, e outros, que nas palavras de Haroldo Campos eram “deuses incontestes de um

olimpico oficial, no qual o Pégaso parnasiano arrastava seu pesado caparazão metrificante e a riqueza vocabular” (1971, p. 10).

Na segunda metade do século XX o parnasianismo dominava a escrita poética com sua rejeição ao subjetivismo romântico advindo do romantismo para elevar o culto à forma. Olavo Bilac (1865-1918) é considerado o maior colaborador dessa tendência poética que fora influenciada pela criação estética francesa, em sua obra são essenciais as descrições detalhadas e o rigor formal da composição na escrita poética. A escrita oswaldiana tinha uma perspectiva radical, e por ser assim considerada, esta radicalidade estaria ligada ao processo de transformação sociocultural na cidade de São Paulo e no restante do país, que Haroldo delineia como consequência dos acontecimentos históricos do país em que “a abolição dos escravos, a imigração maciça de trabalhadores europeus, o progresso tecnológico dos transportes e comunicações” (1971, p. 11), junto ao mercado cafeeiro e ao vigor industrial que ansiava por progresso, deram o tom para que o movimento modernista no Brasil se tornasse um fenômeno nas transformações do pensamento brasileiro.

O primeiro fator de instabilidade desse processo é a urbanização que se desenvolvia ao lado da oligarquia latifundiária, o que ia se constituindo como um evento notável da massificação. Com a parcela populacional migrando da ruralidade para a urbanidade em contato com a diversidade cultural existente no Brasil e dos imigrantes, instalava-se o segundo fator: “o conflito entre as massas urbanas, sem estruturação definida e com a liderança populista, e a velha estrutura de poder que controla o estado” (Campos, 1971, p.12). É neste contexto que podemos analisar a trajetória de escrita oswaldiana, bem como o contato com seu amigo e poeta Mário de Andrade (1893-1945) para a formação do movimento modernista no Brasil.

Mário de Andrade (1893-1945), em carta escrita em 1928 e endereçada a Alceu Amoroso Lima (1893-1983), que pode ser encontrada no livro publicado pela editora São José, intitulado *71 cartas de Mário de Andrade*, destaca ironicamente qual posição ocupava o amigo Oswald na sociedade paulistana e como esta posição tinha importância para o alcance da estética pau-brasil:

Da primeira feita quando o Oswald andava na Europa e eu tinha resolvido *forçar a nota* do brasileiro meu, não só pra apalpar o problema mais de perto como pra chamar a atenção sobre ele (se lembre que na *Paulicéia* eu já afirmava falar brasileiro, porém ninguém não pôs reparo nisso) e Oswald me escrevia de lá “venha pra cá saber o que é arte”, “aqui é que está o que devemos seguir” etc. Eu, devido minha resolução» secundava daqui: “só o Brasil é que

me interessa agora”, “Meti a cara na mata virgem”, etc. O Osvaldo vem da Europa, se paubraziliza, e eu publicando só então o meu *Losango Cáqui* porque antes os cobres faltavam, virei paubrasil pra todos os efeitos. (1928, p.16)

Em análise sobre a obra oswaldiana Haroldo de Campos esclarece, a partir da leitura do manifesto pau-brasil, que há um movimento pendular de destruição e construção, entre idas e vindas. Assim, é uma constante fazer a leitura do movimento modernista no Brasil como um extremista destruidor da arte brasileira que só tinha o objetivo de romper a estética vigente nos anos 1920, mas podemos crer que esse movimento pendular nos leva a uma compreensão da ação antropofágica oswaldiana e à luz dos modernistas de todas as gerações antes e depois da semana de arte moderna de 1924.

A imagem irônica, simbólica e metafórica do canibalismo da apreciação, do comer, digerir, deixar que adentre o corpo em suas vitaminas e nutrientes, em um prazer biológico, externando do corpo, renovado e alimentado, a massa excretada para construir ajuntando elementos externos a este corpo esclarece o movimento pendular de ir e vir, “a *destrutiva*, dessacralizante, e a *construtiva*, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados” (Campos, 1971, p. 28), a dialogicidade do vai e vem se compõe “como verso e reverso da mesma medalha, naquele atualíssimo horizonte do precário a que aludimos, onde perimem as certezas da estética clássica” (Campos, 1971, p. 28).

Descortinar os elementos que constroem um personagem não é tarefa fácil, principalmente se tratando da escrita oswaldiana. O discurso de Oswald de Andrade e dos modernistas da primeira geração são peças importantes para se analisar o movimento performático do ato discursivo, do ato responsável e dialógico na elaboração do movimento modernista brasileiro. Márcio Luiz Cacierrei (2007) discute como o envolvimento social e político de Oswald foram decisivos para construir sua escrita e composição radical na poética, tendo como principal objetivação os movimentos sociais, a luta de classes e sua ligação com o partido comunista na década de 1930. Mas este discurso também foi apontado como integralista nos estudos de Gilberto Felisberto Vasconcellos (1979), em que havia uma oposição entre o capital nacionalista, mas não quando o lance era defender a propriedade privada e o lucro, destacando que a ideologia oswaldiana como nacionalista anti-imperialista em oposição ao nacionalismo burguês de Plínio Salgado (1895-1975). Eduardo Jardim (2005), no texto “As tradições da diversidade cultural – o modernismo”, aponta para o cuidado em se pensar a

homogeneização da diversidade cultural como máxima, considerando que os modernistas seguiram uma construção ideológica partindo da experiência europeia como um padrão.

A obra do círculo nos dá pistas para compreender que o personagem Zé Pereira é construído na poética do encontro, fruto da vida de Oswald de Andrade e suas concepções ideológicas em que a luta de classes, os movimentos sociais, as festas, a ecologia, se afirmavam na ambiguidade do carnaval, e por isso o diálogo estabelecido pelo personagem não assume apenas os discurso do colonizador e da violência, pelo contrário, denuncia sob a ótica historiográfica e literária o processo da nossa formação cultural que, mesmo com a violência, é capaz de dialogar, nascer e renascer no carnaval. Como nos diz Beth Brait (1997 [2005]), “o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade” (p.94).

4.3 Conexões na trama do tempo: da literatura teatral para a Vida

Somos alertados por Bakhtin que a ideia de cronotopo é diversa, ela perpassa pelo cronotopo do universo, dos acontecimentos representados, mas também pelo cronotopo do autor e o cronotopo daquele que contempla (Bakhtin, 2018 [1975; 1973], p. 238), que se inter-relacionam e ora podem se fundir. Na cosmologia do Zé Pereira de Vasques vemos saltar da literatura para os palcos teatrais e dos palcos teatrais para a rua, para novamente aportar na literatura em um movimento performático que só pode ser pluralizado e analisado a partir de sua forma e tempo discursiva. Ou seja, é preciso ver o ponto da trama. Já analisamos como o próprio processo de carnavalização da obra de Vasques foi capaz de criar a pluralidade de análise que necessitou apontar os meios pelo quais o autor circula a cultura de seu tempo para o tempo da obra. A paródia ganhou os palcos, se fundiu à matriz, percorreu outros enunciados, se espalhou em outros campos, e atravessou seu tempo.

Há muito do *Zé Pereira Carnavalesco* de Vasques no Zé Pereira do município de Itaberaí-Goiás. Precisamos lembrar que no início da pesquisa destaquei que em Itaberaí, em uma das entrevistas para a etnografia, alguns entrevistados apontaram que a sonoridade do grupo está ligada a origens cariocas, que já eram tocadas em bailes e no teatro. Aprofundando a questão, que havia chamado minha atenção, de forma unânime os discursos não sabiam dizer de onde vinha a informação, tão pouco sabiam sobre a canção

base para o som que ecoam. Pouco importava, pois no processo de hibridização da manifestação, o mais importante era o sentimento de pertencimento a algo maior.

Talvez este seja um ponto na trama que se distancie um pouco de nossa análise, mas seria leviano não refletir o quanto da coisa cômica de Vasques se funde no Zé Pereira contemporâneo de Itaberaí. É a obra para além do seu tempo. Há, desde a Antiguidade Clássica e no Helenismo, segundo e seguindo Bakhtin, um processo de desenvolvimento de uma multiplicidade de gêneros literários associados diretamente ao campo do chamado cômico-sério, e esta relação não é apenas entre gêneros literários, mas estabelece-se relações com as formas de vida e da arte. Tais gêneros literários, conforme esclarece Bakhtin inicialmente em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981[1929]), se assemelham, no que concerne a sua íntima relação com o folclore carnavalesco, à cosmovisão carnavalesca que lhes é inerente e, amiúde, ao fato de que derivam, se alimentam de gêneros folclórico-carnavalescos orais. Entretanto, as formas escritas também dialogam com esse processo múltiplo, como veremos.

Mutatis mutandis, como iremos observar, pode-se afirmar que as formas expressivas da vida cotidiana se alimentam ainda reciprocamente da cosmovisão carnavalesca imbricada nos gêneros literários. A alta cultura alimenta a cultura popular e a cultura popular alimenta a “alta” cultura num processo de reciprocidade, e a vida.

Se a antropofagia brasileira, de início do século XX, anunciava uma das primeiras e principais formas de decolonialidade, pois encarava a brasilidade como resultado da amalgamada deglutição, digestão e defecação do ser estrangeiro, seguindo o canibalismo daquele Bispo, o Sardinha. Mário de Andrade, por outro lado, em seu *Macunaíma* (1928), um ano antes de Bakhtin, procurava estabelecer outra forma de usurpação, degladiação e afirmação de nossa cultura. Como descrevem Haroldo de Campos, Gilda de Mello e Souza e Telê Ancona Lopes, a rapsódia-tragédia *Macunaíma* (1928), escrita no Brasil antes da versão de Leningrado de Dostoiévski, plagiou lendas, superstições, frases feitas, provérbios e modismos de linguagem e mesmo um reconhecido e extenso trabalho do etnólogo Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roroima zum Orinoco*, especialista em Venezuela e Brasil. Como já escreveu Mário de Andrade, lendo Koch-Grünberg: “percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico” in Carta de 19 de maio, 1928. (Cf. Moraes, 2002). Assim Andrade redundava, ou retumbava: copiei sim!...eu copiei o Brasil. [...] meu nome está na capa de Macunaíma e ninguém o poderá tirar. (Andrade, Mario. artigo publicado no Diário Nacional de 20 de setembro de 1931, dedicado a Raimundo Moraes). Assim como Cabral descobriu o Brasil, mas este

pertenceu aos portugueses, Andrade instituiu a cópia do Brasil estrangeiro como instrumento preguiçoso de nossa constituição. Esta cópia criativa, retrabalhava o modo de sistematizar a paisagem do Brasil e a figura do brasileiro comum. Utilizando Mário à maneira de contar dos velhos rapsodos gregos, que utilizavam de letras e solfas populares, fundiu-as, em *Macunaíma*. Andrade, o Mário, remeteu ao uso de estruturas universais arcaicas dos contos populares, que já não mais a ninguém pertence. Para Mário de Andrade, a cultura brasileira deveria ser vista em conjunto, reconstruída, retrabalhada, uma unidade resultante do acúmulo e da síntese superadora, contraditória de tradições locais e fluxos internacionais, observada pelo entrecruzamento das etnias.

Como bem sumarizou Caion Meneguello Natal em seu *Tradições móveis: Mário de Andrade e a CULTURA POPULAR* (in Revista Tempos Históricos • Vol. 24, n. 1 (2020). Pg 334-368): Mário

propugnava causas fisiológicas (raciais), psicológicas e climáticas para explicar a brasilidade. Do ponto de vista do clima, o calor tropical teria influído de maneira decisiva para a constituição de um povo sensual, de voz e trejeitos emolientes. Em contato com os trópicos, a cultura ibérica teria se abasileirado. O mesmo valeria para as vertentes ameríndias e africanas. Todas teriam se metamorfoseado para compor a identidade brasileira. O fenômeno da mestiçagem visto pelo determinismo psicofisiológico e climático servia de critério de distinção e autenticidade. Teríamos, então, uma cultura singular, que não se confundiria com nenhuma de suas matrizes. Ainda que houvesse diversidades regionais, poder-se-ia perceber uma unidade identitária a atravessar todas as partes do país. “A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul” (Andrade, 1972: 65).

Mário de Andrade (1893-1945) chamou as expressões folclórico-musicais de “tradições móveis”. As “tradições móveis”, performances da cultura como poderíamos chamar, seriam práticas que se transformam ao longo dos séculos, mas que mantêm certa regularidade estrutural. Tradições, na medida em que preservariam traços talvez essenciais, e, no entanto, móveis, uma vez que seriam moventes no tempo-espço. Aqui Mário de Andrade ecoa Milton Singer e suas Performances da Cultura. Nada mais é *Macunaíma*, uma tradição móvel, um cópia e cola que estrutura novas formações. A ideia de “tradições móveis” buscava compreender uma cultura coletiva que conjugasse mudança e permanência, que preservasse uma fisionomia sem excluir a possibilidade do novo (Andrade, 1982). Assim a imagem e a palavra se estabelecem dinamicamente numa relação especial com “aquilo que chamamos realidade” (Bakhtin, 1981, p. 92). Dessa forma, o forte elemento retórico que há neles se vê alterado no clima de alegre festividade

da cosmovisão carnavalesca, de modo que aí perdem força na “seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo” (Bakhtin, 1981, p. 92).

No Brasil, desde os tempos oitocentistas, o carnaval é época de festa e de alegria, que destrói o dogmatismo. Das ruas coloridas, sonoras, que transitam entre o fervor das performances em grupo e da calma do descanso dos foliões, da ambiguidade entre a intimidade dos lares e a coletividade das ruas. O curto período irrompe o tempo cotidiano intenso, das mais significativas relações avessas, que vivem e ensaiam uma vida diferente da vida normativa. Ações como trabalhar, viver em família na segurança do lar, encontrar amigos, estudar, ler, ir à igreja, ver tevê, dançar nos salões, nas boates, nas festas, todas essas atividades podem ser interrompidas quando se instala o período do carnaval. A diversidade das ações que ocorrem nesse período aponta a premissa de que vivemos a liberação da vida normativa para o surgimento de outra vida paralela. Mesmo aqueles que não vivem a festa carnavalesca fazendo parte das pequenas comunidades festivas que se formam, são afetados em sua normatividade. Hoje nos deparamos com encontros religiosos, cursos, atividades que são extensões para não estar na festa carnavalesca. Em geral, mesmo esses encontros acrescentam aspectos carnavalescos, com músicas e danças alegres se desvencilhando da introspecção.

Entretanto há grupos que vivem e se preparam para viverem seus ápices no carnaval, estes se organizam, ensaiam, convocam outros indivíduos, para em conjunto se exibirem entre gestos, danças e cantos. Eles são capazes de mobilizar multidões, de ensaiar o destronamento de figuras políticas e sociais, colocando todos em estado festivo, mesmo aqueles que não estão presentes, como os que assistem as escolas de samba pela transmissão da televisão, ou ver os grupos passarem de longe. No carnaval os sujeitos, em todas as suas formas, riem e brincam.

Para melhor elucidar apresento a manifestação carnavalesca Zé Pereira que acontece no noroeste Goiano, município de Itaberaí, no coração do interior do estado de Goiás, como já dissemos na introdução deste trabalho. Do ponto de vista das Performances Culturais e da cosmovisão de Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre o carnaval, nos deslocaremos pelas ruas carnavalescas para conhecer a estrutura cultural do grupo e suas formas expressivas. Os dados que compõem esta análise foram desenvolvidos por meio de uma etnografia feita entre 2013 e 2015, e 2021 e 2022, e que

podem ser acompanhados na dissertação *Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO* (Dissertação de mestrado – EMAC/UFG – 2015)¹²².

Itaberaí é um município que está a 90 km de Goiânia, capital do estado, e 42 km da Cidade de Goiás, popularmente conhecida Goiás Velho. Está entre as ruas cheias de automóveis da capital e a tranquilidade das ruas de pedras, distância que se rompe com a sonoridade cotidiana no estampido grave dos bumbos e caixas, em tempos de carnaval. É o conhecido Zé Pereira, grupo carnavalesco que se caracteriza por seus elementos compostos por indivíduos mascarados, tocadores de bumbos e pela sonoridade emitida pelos instrumentos de percussão entre bumbos e caixas.

Acontece anualmente nos quinze dias que antecedem o período oficial do carnaval brasileiro, findando um dia antes da abertura oficial das festividades urbanas. Sendo uma performance urbana, o Zé Pereira tem como palco as ruas do município, por onde passará o cortejo carnavalesco composto por mascarados, a maioria com macacões coloridos, podendo ser encontrados vestidos. Os mascarados são formados por um grupo de crianças e um grupo de jovens e adultos, sendo predominantemente uma manifestação masculina, mas não como norma interna, e sim pela falta de participação das meninas e mulheres, salvo algumas exceções que já ocorreram em sua história. Os mascarados são acompanhados da batucada, equipe de músicos percussionistas que carregam e tocam, durante o cortejo, os bumbos e caixas. Junto ao Zé Pereira segue um grande número de pessoas entre crianças, jovens e adultos.

Figura 38: Zé Pereira. Saída dos adultos, ano 2020.



Autoria: Marcelo Fecunde. Fonte: Arquivo do autor.

¹²² Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/2442bda8-6a50-4b51-ad22-7d1fe41c93e5>.

Organização. O grupo é organizado juridicamente como uma instituição, possui uma estrutura de comando que integra agentes culturais e audiência. Assim, a liderança e coordenação é do Mestre Hildo, agente fundador que articula e assessora as atividades do grupo desde a década de 1960. Mas o mestre destaca que mesmo sendo fundador, sua trajetória foi marcada por outros agentes que vieram antes dele e alguns que estiveram ao seu lado. Para que seja possível para o grupo permanecer por tantos anos em atividade, há uma organização em equipes. Em um texto anterior, dissemos que:

Mestre Hildo da Silva Espíndola nasceu em 1945 no município de Itaberaí, teve uma infância marcada por dificuldades em uma família de 12 irmãos. Estudou até a 4ª série do ensino fundamental. Iniciou sua trajetória no Zé Pereira como mascarado, depois como membro da batucada, na época quem coordenava as ações era o Sr. Sebastião Coelho, considerado como o grande animador das festas no município, principalmente o carnaval, sendo reconhecido entre os itaberinos de classe média e intelectual. Hildo demonstra simpatia ao falar da sua história no grupo, gosta de frisar que mesmo quando se mudou para a cidade de Goiânia, capital de Goiás, continuou sua participação como membro, estando presente em todas as saídas. Mestre Hildo conta que “em 1965, não houve saída do Zé Pereira, pois não havia liderança, não havia quem continuasse o trabalho do Seu Sebastião Coelho, e sem alguém pra puxar a carroça...”¹ (entrevista, 2013). No ano seguinte, com 21 anos de idade, morando novamente em Itaberaí, ele assume a liderança do grupo, estando na organização desde então. Aposentado e avô, como ele se intitula, ministra oficinas de percussão para jovens e para os iniciantes na batucada do Zé Pereira” (Faria; Camargo, 2020, p. 62)

Como performance marcada por um acontecimento ápice, que é o período do carnaval, as atividades do Zé Pereira não se resumem apenas nestes dias, mas possuem um tempo alongado, já que há, durante o ano, ensaios, chamamentos, preparação dos instrumentos, até o carnaval. Richard Schechner (1934), em *Performance Studies* nos Estados Unidos, destacou que performances deveriam ser pesquisadas e aprofundadas por um conjunto sistêmico que considerasse sua preparação, aquecimento, a performance propriamente dita, o esfriamento e as conversas, críticas, processos avaliativos (Schechner, 1992, p. 9).

Os estudos das performances têm como base a observação e a percepção do “outro” como parte de uma cultura que desenvolve um conjunto de comportamentos que são determinados por situações e objetivos. Sendo assim, as performances ocorrem em muitas instâncias diferentes e tipos que devem ser interpretados por meio de uma continuidade de ações humanas, qualquer ação que seja encenada, apresentada, destacada ou exibida pode ser analisada como atuação. Esses estudos baseiam-se e sintetizam a abordagem de diferentes disciplinas em que o foco seja as práticas, eventos e

comportamentos. Desta forma, “pergunta-se sobre o comportamento de, por exemplo, uma pintura: como, quando e por quem foi feito, como interage com quem vê e como a pintura muda ao longo do tempo”¹²³ (Schechner, 2012, p. 3. *tradução nossa*). A pintura ou o artefato gera um conjunto de comportamentos se observamos o processo de sua elaboração, assim, “o artefato pode ser relativamente estável, mas as performances que cria ou leva pode mudar radicalmente. Examina as circunstâncias em que a pintura foi criada e exibida; ela observa como a galeria ou o prédio que exibiu a pintura molda sua recepção”¹²⁴ (Schechner, 2012, p. 3. *tradução nossa*). De certa forma os estudos da performance consideram o corpo em ação em sua integralidade e interculturalidade. Este corpo em movimento interage com outras culturas e cria um nível de interação cultural que não pode ser unificado, mas multiplicado.

Como performance em movimento, cada equipe no Zé Pereira possui uma função. Mestre Hildo coordena uma equipe em média de dez pessoas que, entre seus familiares e jovens membros do grupo, trabalham durante o ano para que os participantes possam a partir de uma convocação anual, se organizarem recebendo a assistência necessária para os cortejos.

A sonoridade. O Zé Pereira é reconhecido por sua musicalização, ela é entoada pelos percussionistas, equipe intitulada Batucada. A batucada é formada por indivíduos jovens e adultos que sob a direção de Mestre Hildo ensaiam durante o ano em encontros recorrentes para o treino das batidas nos bumbos e caixas. Estes ensaios podem ser acompanhados por uma audiência ou fechados. No processo de ensaio Mestre Hildo demonstra cada forma e movimento para se ter a sonoridade de cada batida em um processo de repetição. “Para ser um tocador na batucada é preciso estar nos ensaios mensais, tocar um dos instrumentos e ainda passar na avaliação do mestre Hildo que acontece nos ensaios ou durante o processo de ensino para os iniciantes” (Faria; Camargo, 2020, 63).

¹²³ Rather, one inquires about the “behavior” of, for example, a painting: how, when, and by whom was it made, how it interacts with those who view it, and how the painting changes over time.

¹²⁴ The artifact may be relatively stable, but the performances it creates or takes part in can change radically. The performance studies scholar examines the circumstances in which the painting was created and exhibited; she looks at how the gallery or Building displaying the painting shapes its reception. These and similar kinds of performance studies questions can be asked of any behavior, event, or material object.

Figura 39: Instrumentos da batucada em 2014 no espaço de saída.



Autoria: Marcelo Fecunde. Fonte: Arquivo do autor

Máscaras e Mascarados. Os foliões mascarados formam dois grupos, um composto por crianças e outro formado por jovens e adultos. Ao serem convocados no mês de janeiro, por meio de anúncios, fazem suas inscrições em local previamente divulgado. Cada participante é responsável por compor seus elementos: máscara e vestimenta. As máscaras que compõem o conjunto são majoritariamente em látex compradas no mercado local do município que se reabastecem todo ano. Mas também podem ser adquiridas pelo sistema de trocas entre os participantes, para não haver repetições no ano posterior. As vestimentas tem como base macacões coloridos e estampados que cobrem o corpo, com variações de luvas e meias coloridas ou vestidos e roupas usadas. Neste quesito a performance de cada mascarada é condicionada pela máscara corporal, ou seja, máscara e roupa devem cobrir todo o corpo para que o mascarado não seja identificado pela audiência o que deve ser ocultado até o último dia.

Figura 40: Zé Pereira. Preparação para as saídas na sede do grupo, ano 2020.



Fonte: Arquivo do autor

Já dissemos em outro momento que estes jovens são de várias regiões do município, com predominância para as mais periféricas, tendo em vista que estas possuem uma quantidade maior da população juvenil. São jovens estudantes que estão no mercado de trabalho, portanto, na vida ordinária, e se dividem em trabalhar, estudar e ao lazer. É notável que, ao verificar as relações destes jovens e crianças com o Zé Pereira, encontra-se que em sua maioria são nascidos em Itaberaí-GO ou filhos de nascidos que já foram mascarados. Em média pode-se dizer que 90% das crianças e jovens participantes são nascidos no município, enquanto 10% imigrantes de outras regiões do país, tendo predominância a presença de originários dos estados do Pará e Maranhão (Faria; Camargo, 2020; Camargo; Faria, 2022).

O elemento que compõe o Zé Pereira e passou a ser identificado como signo de sua performance é a máscara. Produzidas de látex, representam figuras horripilantes dos filmes de terror. Muitas são adaptações e criações que são distribuídas no comércio para venda aos participantes. O comércio é abastecido de elementos para esta composição, por isso há uma constante rotatividade nos estilos e formas das máscaras. Na historiografia

do grupo as máscaras foram se hibridizando, saindo de sua elaboração artesanal por meio da papelagem em molde de argila ou telha para a compra ou troca.

A hibridação cultural foi discutida por Néstor Garcia Canclini (2015 {1989}) em sua obra *Culturas híbridas* (2015 {1989}), sendo analisada como processos socioculturais que apontam a modificação de estruturas nas “quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p. XIX). Com mais intensidade, a partir de 1980, as mudanças ocorridas nas máscaras modificaram a forma expressiva dos mascarados, tornando-os corpos que deveriam equilibrar o monstro e o homem, em interação festiva e carnavalesca. Além de pular, rolar no chão, devem criar gestos de/para criar espantos e sustos.

Figura 41: Zé Pereira. Mascarado aguardando a saída, ano 2020.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 42: Zé Pereira. Criança mascarada aguardando saída, ano 2020.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 43: Zé Pereira. Mascarados em caminhada, ano 2018.



Fonte: Arquivo do autor.

Saídas. A performance propriamente dita acontece durante os 15 dias que antecedem o carnaval. Estes dias são organizados por Mestre Hildo e sua equipe que escolhem cada conjunto de ruas por onde o cortejo irá passar. Chamamos de cortejo cada momento de caminhada feita pela performance, considerando que eles se assemelham a procissões, mas por suas estruturas festivas e por carnavalizarem a normatividade da vida

cotidiana os cortejos tornam-se trajetos que rompem o tempo. Cada cortejo integra as chamadas “saídas”, como são chamadas pelos participantes. Sair, no Zé Pereira, significa entrar e sair de dentro de espaço onde os mascarados são recebidos para vestirem suas máscaras. Estes locais são previamente combinados, e concentram na porta a audiência que aguarda a saída tresloucada dos mascarados.

Os instrumentos da batucada são compostos por “instrumentos de altura indefinida”, ou seja, instrumentos que não produzem melodias, mas ritmos e alturas indeterminadas, neste grupo estão: as caixas, os bumbos ou bombos, atabaques, pandeiros, triângulos, pratos, entre outros. Por não serem melódicos não produzem um conjunto de ondas sonoras distintas, alterando-se assim apenas a altura e a intensidade. Na batucada do Zé Pereira os instrumentos são o bumbo, o repique, caixa e surdo, classificados como sendo da família dos tambores, estes instrumentos emitem o som por vibração, ou seja, dependem da vibração de películas flexíveis fixadas em contornos geralmente cilíndricos que são batidos com as mãos ou baquetas. A vibração da pele no corpo cilíndrico do instrumento produz o som (Faria; Camargo, 2020, 69)

O que indica o início da caminhada é uma breve parada na batida dos instrumentos. Esta mudança altera o som no espaço, interrompida em seguida por um forte estampido causada por uma forte batida. Mestre Hildo indica o caminho erguendo o braço e apontando para a rua que todos irão seguir na via do dia. Em cada cortejo há uma sequência de paradas determinadas por Mestre Hildo. Ao parar muda-se o ritmo e os mascarados pulam e dançam freneticamente até serem novamente interrompidos e seguirem em caminhada pela via. Os movimentos dos mascarados são compostos por saltos, rolamentos, gestos de assustar, pulos, movimentos pélvicos.

[...] as saídas do Zé Pereira acontecem nos dias anteriores ao carnaval e seguem uma sequência que se repete todos os dias, alternando entre saída dos jovens e saída das crianças, ou seja, cada dia sai uma categoria, um dia das crianças o dia seguinte dos jovens, com início marcado sempre 18 horas na porta da sede do grupo. O termo saída refere-se aos momentos em que a performance sai da sede, caminha pelas ruas do trajeto estipulado no dia e retorna para a sede, o tempo de cada saída tem uma variação que depende das distâncias, das situações das ruas e da pontualidade no horário de início. Os trajetos são as rotas diárias de cada saída que, mascarados e audiência caminhante deverão seguir. Para que a performance seja vista em alguns bairros do município, os trajetos tendem diversificar as ruas diariamente, contemplando bairros distintos. O conjunto de ruas de cada trajeto é definido pelo mestre Hildo e o grupo organizador, sendo divulgado um dia antes nas redes sociais. Este ato tornou-se uma prática desde a popularização de algumas redes sociais virtuais no ano de 2012, pois divulgar o trajeto não era uma prática, tendo em vista que nem todos que estão nos dias de saída sabem o trajeto que irão percorrer, preferindo-se a surpresa. Cada sequência de ruas definidas no trajeto prioriza locais onde há maiores movimentos de moradores ou comerciais, possibilitando que uma audiência que não irá caminhar junto a performance esteja na espera da performance passar. (Faria; Camargo, 2020, p. 63)

Os trajetos seguem uma lógica base que elege uma variedade de ruas para a passagem dos cortejos. Estes elegem espaços variados para atingir o maior número de pessoas, entre os quase 40 mil habitantes. Mas é preciso salientar que os espaços considerados centrais e de comércio ativo são os preferidos por agregarem um maior número de pessoas entre transeuntes e espaços comerciais.

Os estudos das performances nos indicam que os indivíduos estão em ação e são capazes de criar acontecimentos valorativos na perspectiva do eu e o outro. Esses mundos que se conectam no ato criam uma relação de interação capaz de mobilizar um conjunto de sentidos e formas expressivas. Portanto, toda performance é enunciado. E se assim pensamos, todo produto da performance também discursa, já que é resultado de um tipo de discurso. Uma performance em movimento é, desta maneira, uma combinação de discursos dialógicos, sendo materializados no cortejo pelas ruas. Cada audiência que se forma interage com mascarados e percussionistas, e é capaz de mobilizar o movimento carnavalesco e recombinante do caminhar. O que nos garante que a performance vai além de seu acontecimento em si.

A título de compreensão para essa longa teia temporal, precisamos destacar algumas questões que nos ajudam perceber o fenômeno Zé Pereira no *grande tempo*. Partindo do pressuposto de pertencimento em que o Zé Pereira de Itaberaí identifica suas raízes na cançoneta de Vasques, podemos supor que a coisa cômica de Vasques, assim como fez com a obra parodiada *Les Pompies de Nanterre*, foi capaz circular pela cultura em um processo de retorno. Assim como Bakhtin identificou que a própria cultura popular foi capaz de se espelhar na obra de Rabelais (1987 [1965]), a encenação de Vasques superou, por meio da sua literatura e até da obra de arte/arquivo, a própria manifestação dos Zés Pereiras.

O cortejo e os Bumbos que são elementos importantes, tanto na manifestação oitocentista e da atualidade, como na obra de Vasques, são pontos de conexões temporais. No Zé Pereira de Itaberaí a similaridade com o cortejo oitocentista é evidente, e devemos destacar que a força do caminhar e se expressar pelas ruas toma conta da composição teatral exposta pela energia cósmica do carnaval. Os corpos soltos, expressivos e ambíguo, caminham e rompem no tempo. O Zé Pereira Itaberino é um conjunto personificado, ele pode ser tanto o tocador instrumentista como o mascarado, ambos singularizam e pluralizam. Esta personificação foi composta por Vasques e de certa forma seguiu também para os Zés que adentraram as outras literaturas.

A sonoridade do bumbo ganha aspectos ainda mais intensos quando notamos que a força da cançoneta avança pelo tempo. De fato, o Zé itaberino se assemelha neste quesito com o Zés oitocentistas, tanto por sua capacidade sonora, ainda mantendo o *bum bum bum* melódico, como por sua forma teatralizada. Não tendo, na partitura musical do Zé atual, a cançoneta no repertório do cortejo. São as tradições móveis, comentadas por Mário de Andrade, que dinamizam suas existências em um *devir* constante.

4.4 O Entrelaçar da trama

Bakhtin (1987 [1965], p. 162-163) percebe que “a composição e o caráter dos elementos capazes de metamorfosear o conjunto da linguagem e de criar um grupo de pessoas que utilize uma expressão familiar modificam-se no curso dos tempos”. Essa característica significativa da carnavalização nos mostra que as imagens anteriores e suas composições estéticas tornaram-se modificações valorosas que definem cada grupo e seus indivíduos. A teatralidade emergente na estética das cores, dos instrumentos, das vestimentas, das máscaras e da gestualidade nos corpos alterados, nos mostra que as características no interior dos grupos com suas linguagens próprias, se fortaleceu e conduziu para o surgimento de uma diversidade de performances brasileiras e portuguesas.

A teatralidade carnavalesca presente nas manifestações culturais dos grupos que se intitulam Zé Pereira nos dias de hoje nos faz refletir sobre o processo de constituição dos grupos e como suas especificidades os fazem construir uma nova linguagem verbal e corporal. O uso dessa linguagem que surge no interior dos grupos carnavalescos influenciou e influencia as formas constituintes de comunicação de várias épocas: isso aconteceu na Idade Média, na forma como a igreja estabeleceu a comunicação com seus fiéis e foi incorporando a festa ou na tensão de tentar modificar, a seu modo, adaptando seu calendário; ocorreu no Renascimento, por meio das artes; e no Brasil, por meio das charges, das paródias, da música, do teatro ligeiro, do teatro de revista, da poesia e de tantas outras formas de discurso.

A teatralidade permeada pelo riso, na tensão do limiar, do grotesco, que nos dá vários Zés, em variados carnavais, nos mostra que o jogo coletivo, com suas próprias regras e sua capacidade híbrida, vai contra a tentativa de homogeneizar as festas. O que

nos aponta que o Zé Pereira foi lido em épocas e lugares diferentes e se destaca pela capacidade de se adaptar ao contexto em que está ativo.

O Zé Pereira itaberino está na atualidade como elemento vivo e corporificado que agrega em si a conjuntura daqueles Zé Pereiras oitocentistas, assim também como a aglutinação sonora da cançoneta no carnaval brasileiro. A performance cultural de ambos os elementos tensiona nossa teia, abrindo outros trançados. De fato, são outras profundezas de sentidos, como nos diz Bakhtin (2017 [1979], p. 17), elas são “jacentes no passado cultural das épocas, e não da ampliação dos nossos conhecimentos factuais, materiais sobre elas [...]. São novos corpos de sentidos, que compõem cada unidade desta teia que balança ritmada.

Bakhtin destaca que a vida das grandes obras nas épocas futuras e distantes parecem um paradoxo (2017 [1979], p. 17), em nossa teia ela se espalha como micro-organismos que criam outras células, mas mantendo a mesma genética celular, se enriquecendo de novas sentidos. E isso só é possível na relação interativa da performance entre os sujeitos que a movimentam, “os sentidos ganham vida ao encontrarem seu público” (Gonçalves, 2015, p. 87). Jean Gonçalves¹²⁵, ainda destaca a vida e o vivo como batida pulsante para o acontecimento da performance, assim toda obra de arte se constitui desta presença física e carregada do artista, mas a obra pode ganhar outras esferas que tem fruições diferentes quando encontra sua recepção. Neste sentido, “é pela arte que outro espaço é dado ao sujeito. Espaço de contemplação, necessariamente, lugar de diálogo. É quando a obra é posta em diálogo que o fenômeno artístico atinge seu acabamento, ainda que compreendido, sempre, nesse viés, como acabamento provisório” (Gonçalves, 2015, p. 87).

¹²⁵ Jean Gonçalves se destaca no cenário dos estudos bakhtinianos por ser pioneiro ao desenvolver a relação entre Teatro, Educação e Círculo de Bakhtin, ver: *Do Processo à contemplação: diálogos entre Mikhail Bakhtin e Peter Brook* (2005); *Para uma filosofia do teatro responsável ou Teatro e responsabilidade* (2012); *Vozes da educação no teatro, Vozes do teatro na educação: Diálogos bakhtinianos sobre a prática de montagem teatral na universidade, a partir da análise enunciativa de memoriais de formação em teatro* (2011).

ANTES DE DESCER O PANO: algumas considerações

O poeta polonês Johannes Scheffler (1624-1677) pronunciou: “o olho por onde vejo Deus é o mesmo por onde ele me vê”. O olho por onde vejo Vasques é o mesmo por onde ele me vê. O olho por onde vejo o Zé Pereira é o mesmo por onde ele me vê. É o prazer que move meu corpo. Abalando e tensionando minhas atitudes e minha forma no tempo. Durante nossa trajetória nos valem da ideia de que esta tese construiria uma trama, cada fio levantado, passado, entrelaçado, faria uma junção temporal de tramas para a construção de sentidos. Certamente isso se vale de variadas formas, e de leituras diversas. Estes escritos se fundem a tantos outros que vieram antes, mas depende de quem poderá, em um novo contato, se posicionar em corpo e consciência. Francisco Corrêa Vasques vive no *Zé Pereira Carnavalesco*, sua malemolência na escrita, transportou-se em suas palavras carnavalizadas, livres para a festa e o riso. Foram elas que levaram o carnaval para dentro do teatro, e o teatro para dentro do carnaval. Um ciclo que não terá fim, pois o olho por onde nos vemos ultrapassa as barreiras do tempo, sofre a metamorfose, muda de um corpo a outro, mas mantém sua genética, sua áurea.

Entre fios e teias construídas apontamos que o olhar de Vasques para as teatralidades do cotidiano foi fundamental para que sua experiência preenchesse as palavras levadas a sua coisa cômica. Em uma reviravolta para o teatro brasileiro, *O Zé Pereira Carnavalesco* soma entre as diversas peças do Teatro Ligeiro que se fundamentaram nas variedades, para mobilizar o público e a sociedade fluminense no período oitocentista. Em seu tempo, a cena cômica parodiada superou a matriz francesa *Les Pompiers de Natterre*, para firmar como uma obra relevante entre as cenas de entremez. Porém, a própria obra em sua circularidade cultural se fundiu no tempo e no espaço, se singularizando na cançoneta tocada e cantada nas bandas marciais carnavalescas oficiais e nas bandas populares.

Durante o trançar dos fios, alertamos que nossa urdidura se transversaria nas performances, pelo comportamento teatralizado e pelas mãos de Vasques na carnavalização. Estamos certos que nossa trama apontou a significância desses contextos, e que seus fios entrelaçados formaram a visão temporal do Zé Pereira, desde seu processo plural até sua singularização. Tentamos mostrar que 1869, ano do acontecimento de *O Zé Pereira Carnavalesco*, não poderia ser analisado apenas em seu tempo, mas além; seu contexto necessitou levantar os *frames*, pois as performances são formadas por estes fios antes trançadas que perfazem a teia.

Em 1873, Machado de Assis (1839-1908) se pronunciou em um artigo sobre a situação do teatro nacional. Decepcionado com a forma, declarou que já não havia teatro brasileiro, nada se escrevia e nada se representava. Naquele momento o autor tratou do gosto do público, da representação dos atores, da escrita dos autores e criticou a atuação dos empresários. Machado representaria a visão da elite letrada oitocentista e das constantes análises do conservatório dramático. Enfim, o teatro de variedades fora considerado evento para o entretenimento, estando à margem do teatro considerado de qualidade e verdadeiramente nacional. Esta visão afirmou o que o autor já havia publicado em 1866 no diário do Rio de Janeiro. Ao levantar os autores que produziam um teatro nacional, foram mencionados José de Alencar, Gonçalves Magalhães e Joaquim Manoel Macedo. De certa forma este é um dado importante, pois abre espaço para comentar como a dramaturgia de Vasques foi se dissipando no tempo na historiografia do teatro brasileiro. Vasques não é um autor conhecido em nossos dias. Seus textos não são representados com fervor em novas leituras nos palcos brasileiros. E isso é assunto para outras tramas. Porém, podemos destacar que a dramaturgia de Vasques contemplou a vida cotidiana do Rio oitocentista, sua atuação neste contexto como defensor dos artistas brasileiros, em prol do movimento abolicionista, da valorização do teatro, tornou-se importante para a vida posterior do teatro brasileiro. Contrariando a ideia de Machado de Assis, a dramaturgia de Vasques performou entre o teatro e a vida cultural do Rio de Janeiro, mobilizou multidões em idas ao teatro e protagonizou nas noites fluminenses.

Não sabia Machado em limitada visão do teatro, que a obra de Vasques superaria as paredes do teatro. O que diria Vasques ao ver sua cançoneta ecoando pelas ruas carnavalescas pelo Brasil? O Zé Pereira vai além de sua projeção nos palcos. E constatamos que avançou em outras esferas do tempo. Seu tempo cronotópico, antes da quarta-feira de cinzas, se estende para o grande tempo do carnaval, ligeiro, vivo e brincante. O espaço-tempo do Zé Pereira performa nos acontecimentos híbridos de cada região, de cada grupo, da canção entoada que ecoa Vasques. Na grande tradição do carnaval brasileiro o sábado de Zé Pereira é o dia da abertura dos festejos carnavalescos, tempo em que a cançoneta é constante nas bandas, desfiles e marchinhas pelo Brasil. O que nos dá a fusão entre a obra e a tradição popular em movimento substanciado para se unificar. Os grupos de Zé Pereiras nos dias de hoje se hibridizaram, em cada região absorveram as constantes mudanças dos tempos entre formas e estéticas, de Portugal ao Brasil, o bumbo permanece como elemento signo de conexão entre as variedades.

O bumbo performa, tanto no Zé Pereira Carnavalesco como nos Zé Pereiras das ruas de carnaval. Nosso corpo vibra pela experiência sonora. Nosso cérebro é conduzido por essa corrente temporal entre o som e a leitura dele. E como isso se dá? Entre tantas outras perguntas, que podemos deixar para uma próxima trama. Somos seres em constante movimento. Nos expressamos de diversas formas. Temos comportamentos teatralizados conduzidos por nossa capacidade de encontrar o outro e performar constantemente.

Bum! Bum! Bum!

Viva o Zé Pereira! Viva o Carnaval!

Cai o pano!

REFERÊNCIAS

- ALMEIRA, Renato. **História da música brasileira**. Rj: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942 [1926]
- AGOSTINI, Angelo. **As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883**; pesquisa, organização e introdução Athos Eichler Cardoso. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013.
- AGUIAR, Mariana de Araujo. **O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920**. Dissertação 2013. URI: <http://hdl.handle.net/unirio/12109>
- AMORIM, Marília. **Para uma filosofia do ato: válido e inserido no contexto**. In: BRAIT, Beth (Org). Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2009, p.17-43.
- ANDRANDE, Edson Peixoto. **A Filosofia do acontecimento em Deleuze**. Revista o manguezal, v. 1, n. 2, a. 2, pp. 6-18 , jan/jun 2018
- ARAUJO, Emanuel. **Teatro dos Vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Brasília: José Olympio, 1997.
- AZEVEDO, Artur. **O Cordão**. In: Teatro de Artur Azevedo. Vol 5. Antonio Martins de Araújo (org). Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- BAJTIN, M. M. **Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos**. Trad. Tatiana BUBNOVA. Comentários Iris M. Zavala e Augusto Ponzio. Barcelona: Anthropos, 1997.
- BASTOS, Sousa. **Dicionário do Teatro Português**. Lisboa: Imprensa Libâneo da Silva, 1908.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1987 [1965].
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Problemas da poética de Dostoiévsk [tradução direta do russo, nota e prefácio de Paulo Bezerra] – 5 ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2018 [1963].
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Arte y responsabilidad**. In: Estética de la creacion verbal. Mexico: Siglo Veinteuno, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. - São Paulo: Editora 34, 2017 [1979].
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Para uma filosofia do ato responsável**. [Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco]. São Carlos: Pedro e João editores, 2017. 160 p.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Pour une philosophie de l'acte**. Trad. do russo Ghislaine Capogna Bardet. Lausanne: Editions l Age d Homme, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Ed. Unesp/Hucitec, 1988.

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Toward a Philosophy of the Act**. Trad. e notas Vadim Liapunov. Ed. Vadim Liapunov e Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, 1993.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BASTOS, Souza. **Coisas de Teatro**. Lisboa: Bertrand, 1985.
- BERNAL, Óscar Cornado. **La teatralidad como crítica de la Modernidad**. Tropelías (Universidad de Zaragoza), n° 15-17. Ano 2006, pp. 191-206. Acesso em: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/8>
- BETHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro** [tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia]. – 4. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008 [1968]
- BIBIKHINE, Vladimir. **Le mot et l'événement**. In: Bakhtine, M. Pour une philosophie de l'acte. Lausanne: Ed. L'Age d'Homme, 2003, pp. 123-50 (posfácio).
- BICALHO, M. F. **O Rio de Janeiro no século XVIII: a transferência da capital e a construção do território centro-sul da América portuguesa**. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 1–20, 2013.. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635108>. Acesso em : 10 de janeiro de 2022.
- BRAGA, C. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república**. São Paulo:
- BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006b, pp. 95-114.
- BRANDÃO, Tânia. **Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro**. FALL 2002.
- BRANDÃO, Tania. **Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas**. In: Revista do IPHAN, n. 29, Rio de Janeiro, 2001a, p. 301-335
- BRESCIANI, Henrique Bueno. **Dramaturgia e impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da produção dramática de Francisco Correa Vasques (1862 – 1884)** [recurso eletrônico] / Henrique Bueno Bresciani -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.
- BUBNOVA, Tatiana. **Être sans alibi: pour un autre itinéraire bakhtinien**. In: Vauthier, B. (ed.). Bakhtine, Voloshinov et Medvedev dans les contextes européens et russe. Slavica Occitania, n. 25, Toulouse: Département de Slavistique de l'Université Toulouse, 2007, pp. 47-65.
- BURNS, Elizabeth: **Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life**. Longman: London, 1972
- BREU, Martha. **O império do Divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares-Teatralidades, performances e política**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2016.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil**. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1986, p. 23.
- CAFEZEIRO, Edwaldo. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**/Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996. 536 p.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **A pantomina e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2006 Vol. 3 Ano III nº 4. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

CAMARGO, R. C. “**A crítica e a crítica genética: diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral**”. Gestos, v. 4, p. 13-32, abr. 2007. https://www.academia.edu/168182/2008_Teatro_e_Recepção._A_Crítica_e_a_Crítica_Genética._Diálogos_sobre_o_entendimento_do_espetáculo_teatral. 2008.

CAMARGO, Robson Corrêa de. “**Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**” Karpa 6 (2013): <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.1/Site%20Folder/robson1.html>

CAMARGO, R. C.; REINATO, E. J.; FERNANDES, H. S. **Performances Culturais**. São Paulo:Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011.

CAMARGO, R. C. **Arthur Azevedo: O Teatro de Revista entre a Vida e a Arte VIS** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte – V.12 nº. 1 janeiro/julho de 2013, Brasília-DF: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2013155 p. Acesso em: https://www.academia.edu/42952424/Arthur_Azevedo_O_Teatro_de_Revista_entre_a_Vida_e_a_Arte_Revista_Vis_UNB_2013_pgs_66_72

CARMARGO, Robson Corrêa de. **Novas sensibilidades, performances e o neoconcretismo: o exercício experimental de liberdade de Hélio Oiticica** » in Antonio Herculano Lopes et Nádia Maria Weber Santos (org). Dossiê Sensibilidades artes, literaturas e patrimônio na América Latina. *Artelogie* [Online], 14 | 2019. <http://journals.openedition.org/artelogie/3954>

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas feiras [recurso eletrônico]** / Robson Corrêa de Camargo -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

CAMPOS, Maria Inês Batista. **Compreensão sobre a arquitetônica em Bakhtin: Fontes Kantianas**. Oganon, Porto Alegre. V. 30., n. 59, p. 199-210, jul/dez. 2015

CAPOGNA, Bardet Ghislaine. **Avant-propos à la traduction française**. In: Bakhtine, M. Pour une philosophie de l acte. Lausanne: Ed. L Age d Homme, 2003, pp. 11-5.

CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem e teatro das sombras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAVALCANTE, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004, p.77.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. de M. (Orgs). **A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: 2003.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis Historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORNAILLE, Robert. **Les pompiers de Nanterre**. Bulletin nº35 – publié en novembre 2004 – : article / Gallica. Acesso em: <http://histoire-nanterre.org/les-pompiers-de-paris-a-nanterre/>

- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r)estras: ensaios de história social da cultura**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967].
- DEBORD, GUY. **La Societe Du Spectacle**. Paris: Gallimard Education, 1967.
- DELEUZE, Gilles . **Diálogos**. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'água, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Les Éditions de minut, 1969.
- DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX** / José da Silva Dias. – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2012. 744 p.
- DIAS, Sousa. **Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- EMERSON, Caryl. **Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- EVREINOFF, Nicolas. **El teatro en la vida**. Santiago de Chile: 1936
- EVREINOV, N.N. **Demon teatral'nosti**, a cura di A. Zubkove V. Maksimov, Moskva-Sankt Peterburg 2002.
- EVREINOV, N.N. **Apologija Teatral'nosti**, XV, “Utro”: 1908, pp. 837-841.
- EVREINOV, N.N. **Il teatro nella vita**, a cura di S. D'Amico, Milano 1929.
- EVREINOV, N.N. **Le théâtre dans la vie**, Paris 1930.
- FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (org.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- FARACO, C. A.; Tezza, C.; Castro, G. (orgs.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006a, pp. 17-24..
- FARIA, Joao Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. São Paulo: SESC, t.1, 2012
- FÉRAL, Josette. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Adriana. O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval a opereta. Campinas, SP:[s.n.], 1995. Acesso em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/100871>
- FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979 [1938], p. 306.
- FERREIRA, Procópio. **O ator Vasques**; Lothar Hessel & Georges Raedes, “Correia Vasques” in O teatro no Brasil sob D. Pedro II. Porto Alegre: editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1986.
- FIGUEIRA, Filipo. **Memória discursiva e sátira política: a paródia da (auto) designação “cidadão de bem” pelo The Piauí Herald**. *Estudos Linguísticos* (São Paulo.

1978), 48(1), 223–241. Acesso em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2304>

FIGUEIRA, Filipo. **Argumentos para uma perspectiva discursiva da paródia a partir da teoria da semântica global**. Revista do Seta. V. 8, julho 2018. *São Paulo*, 101-112. Acesso em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/issue/view/329>

FIGUEIRA, Filipo. «**Riso, resistência e subversão : a paródia do discurso antipetista pelo *The Piauí Herald***», *Atlante* [Online], 13 | 2020, posto online no dia 01 outubro 2020, consultado o 11 janeiro 2024. URL: <http://journals.openedition.org/atlante/948>

FILHO, Mello Moraes. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. 386 p.: il.

FISCHER-LICHTE, Erika. **From Theater to Theatricality: How to Construct Reality**. Theater Research International, v. 20, n° 2, 1995.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Semiotics of Theater**. Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance**. *A New Aesthetic*, trad. ingl. di S.I. Jain, London-New York 2008 (ed. or. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004).

FRANÇA JÚNIOR. **Folhetins**. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1915. 272p.

FRANÇA JÚNIOR. **Política e costumes: folhetins esquecidos: 1867-1868. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957**. (Vera Cruz. Série Literatura brasileira, 6).

FREIRE, Cristina. **Contexturas: Sobre artistas e/ou antropológicos** in catálogo da 27° Bienal de São Paulo, 2006. Acesso em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7056>

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos sonhos I**. Edição standar brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume IV. Rio de Janeiro: Imago editora, 1970 [1900]

FUCHS, Georg. **Die Revolution des Theaters**. Munich and Leipzig : *Georg Müller, 1909*.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975 [1959].

GOFFMAN, Erving. **Interaction ritual**. Garden City, NY, Doubleday, 1967.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life** Garden City, NY, Doubleday, 1959.

GONÇALVES, Jean Carlos. **Circo Negro: o discurso teatral em perspectiva dialógica**. In: BRAIT, B.; MAGALHÃES, A. *Dialogismo: teoria e(m) prática*. São Paulo: Terracota, 2014, p.267-279.

GONÇALVES, Jean Carlos. **Do processo à contemplação: diálogos entre Mikhail Bakhtin e Peter Brook**. Revista Moringa, v. 6. n. 1, p.75-89, 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/25018/13691>. Acesso em: 14 jun. 2018.

GONCALVES, Jean Carlos.; PEREIRA, M. **Teatralidade, performance e educação. Educação em Revista**, v. 34, n. 67, p.13-20, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40602018000100013&lng=en&nrm=isso. Acesso em: 14 jun. 2018. [<http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.56133>].

GONÇALVES, Jean Carlos. **Vozes da educação no teatro, Vozes do teatro na educação: Diálogos bakhtinianos sobre a prática de montagem teatral na universidade, a partir**

- da análise enunciativa de memoriais de formação em teatro.** Tese de doutorado: Orientador: Dr. Gilberto de Castro. Curitiba: UFPR, 2011.
- GONÇALVES, Jean Carlos. Para uma filosofia do teatro responsável ou Teatro e responsabilidade. In: **Revista O Teatro Transcende**. Volume 17, Número 1. Blumenau: FURB, no prelo, 2012. Disponível em: www.furb.br/oteatrotranscende/
- LANGER, Susanne. **Ensaio filosófico**. Tradução revista por José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. (1971a)
- LANGER, Susanne. **Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte**. Tradução e revisão: Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates) (1971b)
- LANGER, Susanne. **Problems of Art: Ten Philosophical Lectures**. New York: Charles Scribner's Sons, 1957
- LANGER, Susanne. **Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key**. Charles Scribner's Sons, New York, 1953.
- LANGER, Susanne. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave**. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 44)
- LEBRUN, Jean-Pierre. **Um mundo sem limite: ensaio para uma clínica psicanalítica do social**. Rio de Janeiro: Ed. Companhia de Freud, 2004.
- LENZI, Massimo, **Pedagogia dell'azione teatrale in Russia: lineamenti di una teoria della prassi**, in: Nikolaj Karpov, *Lezioni di movimento scenico*, Titivillus Edizioni, Corazzano (PI), 2007.
- LENZI, Massimo. **Lo Spettacolo Trasfigurato: scena simbolista e scena simbolo. Appunti sulla teoria dell'arte scenica di Vjačeslav Ivanov**, «Il castello di Elsinore», n. 3, Torino, Rosenberg & Sellier, 1988, p. 86-107.
- LENZI, Massimo. **La natura della convenzione**, Testo & Immagine, Torino, 2004;
- LIMA, Evani Tavares. **Por uma história negra do teatro brasileiro**. Urdimento, v.1, n.24, p92-104, julho 2015. Acesso digital em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092>
- LOPES, Antonio Herculano. «**Da Tirana ao maxixe: a “decadencia” do teatro nacional**», in Música e Historia no longo século XIX,.Rio de Janeiro: Fundacao Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 239-261
- LOPES, Antonio Herculano. **Vasques: uma sensibilidade excêntrica** », Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques, mis en ligne le 09 mars 2007, consulté le 17 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3676>
- LOPES, Antonio Herculanos. **“Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio”**, in História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações, organizado por A. H. Lopes, M. P. Velloso e S. J. Pesavento. Rio de Janeiro: 7Letras/Casa de Rui Barbosa, 2006, p. 281-293.
- LYOTARD, Jean-François. **La Condition post-moderne**. Paris: Minuit, 1979.
- MCCAW, Dick. **Bakhtin e teatro: diálogos com Stanislavski, Meyerhold e Grotowski**. Org. Jean Carlos Gonçalves e Beth Brait. Trad. Larissa Calvalcanti. Editora: Hucitec. São Paulo, 2024 [2015]
- MACHADO, Irene. **Inacabamento como modelo artístico de mundo**. In: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**. Volume 1, Número 3, São Paulo: PUCSP, 2010, pp 83 – 98. Disponível em: revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana

- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT/Mais! 6 jul.1997.
- MARZANO, Andrea, Cidade em cena. **O ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)**. Rio de Janeiro: Faperj, 2008;
- MATTOS, Ilmar Roloff. **O Tempo Saquarema. A formação do estado imperial**. São Paulo: Hucitec, 2017
- MENEZES, Lena Medeiros. «**(RE)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocote comedienne no Rio de Janeiro oitocentista**», Revista Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, UERJ/Faperj, n.20-21, 2007,p. 90.
- NEVES, Larissa O. **A linguagem dos tipos cômicos de O Cordão, burleta de Artur Azevedo**. In: 10 Simpósio Nacional de Letras e Linguística, 2004, Uberlândia. Caderno de Resumos - 10 SILEL. Uberlândia, MG: UFU / ILEEL, 2004. p. 143-143
- NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. **Filosofia: experiência do pensamento**, de Silvio Galo. São Paulo: Scipione, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na época trágica dos gregos**. Trad. R. R. Torres Fº. In: OS PRÉSOCRÁTICOS. Vol. I. Trad. J. C. Souza et al. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAIXÃO, Múcio da. **O Theatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Brasília, s.d. Paris: 17 vols.
- PELLEJERO, Eduardo. **Mil cenários [recurso eletrônico: Deleuze e a (in)atualidade da filosofia / Eduardo Pellejero ; Tradução de Susana Guerra. – Natal, RN : EDUFRN, 2016. Perspectiva, 2003, série Estudos,194.**
- PIERALLI, Claudia. **Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e ‘poetica dela rivelazione’** / Claudia Pieralli. - Firenze: Firenze University Press, 2015.
- PIERALLI, Claudia. **La prosa filosofica di N. Evreinov negli anni dell'emigrazione: introduzione al trattato Otkrovenie iskusstva e analisi dei temi principali**, “Studi Slavistici”, VI, 2009, p. 85-104.
- POPINIGIS, Fabiane. **Proletários de casaca – 1850-1911**. Campinas: Editora Unicamp, 2007
- PRADO, Décio de Almeida. **A comédia brasileira**. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. **A personagem no teatro**. In: CANDIDO, Antonio. (Org.). A Personagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1955.
- PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: USP/ Perspectiva, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. **Peças, Pessoas, Personagens**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

- PRADO, Décio de Almeida. **Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol**. Rio de Janeiro: Access, 1994.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Martins Fontes, 1964.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro: 1930-1980**. In FAUSTO, Boris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1986, vol. XI.
- SALGADO, Clovis Gontijo Oliveira. **Para além do literal: a arte como ampliação do humano em Susanne Langer**. *Philosophos - Revista de Filosofia*, Goiânia, v. 25, n. 2, 2021. DOI: 10.5216/phi.v25i2.64728. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/64728>. Acesso em: 21 de janeiro de 2023
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad. M. F. S. Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938
- SOBRAL, Adail. **Ato/atividade e evento**. In: Brait, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 11-36.
- SOBRAL, Adail. **Filosofias (e filosofia) em Bakhtin**. In: Brait, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 123-50.
- SOUZA, Galante de. *O Teatro no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. «**Um Offenbach tropical: Francisco Correia Vasques e o teatro musicado da segunda metade do século XIX**», *História e Perspectivas*, Uberlândia, 2006, n.34, p. 225-259.
- SOUZA, Silvia Martins de. **As noites do Ginásio – teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- SOUZA, Silvia Martins de. **Carpinteiros Teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro Oitocentista – ensaio de história social da cultura**. Londrina: Eduel, 2010.
- SOUZA, Silvia Martins de. **Scenas cômicas de Francisco Correa Vasques**. Curitiba-PR: Editora Prismas, 2017.
- TINHORAO, Jose Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 213-215.
- TODOROV, Tzvetan. **Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés**. *La Fièvre Identitaire. Revue Esprit*, Janvier, Paris, 1997, p. 5-30.
- VASQUES, Francisco Correia. **O Zé Pereira Carnavalesco** in Procópio Ferreira, *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: SNT, 1939 [1979]
- VAUTHIER, B. (ed.). **Bakhtine, Voloshinov et Medvedev dans les contextes européen et russe**. *Slavica Occitania*, n. 25, Toulouse: Département de Slavistique de l'Université Toulouse, 2007.
- VOLÓCHINOV, Valetin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução, notas glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018 [1929]
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1990 [1998]
- VALENÇA, Rachel Teixeira. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

ANEXO I

O ZÉ PEREIRA CARNAVALESCO

Coisa cômica que se deve parecer muito com

LE POMPIERS DE NANTERRE

arranjada pelo artista - F. C. VASQUES

Tipografia e Litografia POPULAR - de Azeredo Leite

Praça da Constituição - 7 - (Lado da Rua da Carioca) - 1869

PERSONAGENS

JOAQUIM MADRUGA - Sr. Vasques

Funileiro e que toca clarineta, para maçar o próximo, nos dias de carnaval

JOÃO PIMPÃO - Sr. Ferreira

Charuteiro tocador de zabumba pelo mesmo motivo

JOSÉ DA VÉSTIA - Sr. André

Vendedor de galinhas e tocando caixa de rufo por sua conta e risco

MANOEL FERREIRO - Sr. Pinto

Assoprador de fagote para prejuízo dos tímpanos da humanidade

JOANA PERERECA - Sra. D. Virginia

Virtuosa criatura que frequentava o Pavilhão

O CHICO DA VENDA - Sr. Carvalho

Pedestre, formando como sempre a OPINIÃO PÚBLICA

MASCARADOS DE TODOS OS GÊNEROS

A ação passa-se no Rio de Janeiro, oito horas antes da quarta-feira de cinzas.

ATO ÚNICO - (Praça)

CENA I

MADRUGA, PIMPÃO, VÉSTIA E FERREIRO

Os quatro (Entrando da E.A. tocando os seus instrumentos; cantam):

E viva o Zé Pereira!

Pois que a ninguém faz mal

E viva a bebedeira

Nos dias de carnaval!

Zim, balala! Zim, balala!

E viva o carnaval!

VÉSTIA - Alto frente, porfilar! Olhar à direita, Joaquim Madruga; parece que andas sempre fora do alinhamento da Caimbra Bonicipal!

MADRUGA - Olá, seu homem dos funis, não quero graças comigo, senão enfio-lhe esta clarineta pela boca adentro, que você fica três dias a tocar variações em lá menor.

FERREIRO - Eh! lá! eh! lá! Então isto vai a vias de fato? Havia de ser engraçado você meter assim um instrumento pela barriga dentro do outro. Hoje é dia de carnaval. Rufe, seu Zé da Véstia e não se arrufe com os outros.

PIMPÃO - Apoiado! Viva o Manoel Ferreiro (Cambaleia) Oh! gentes, a modo que eu já estou meio bêbado!

VÉSTIA - Está dito, nada de brigas; vamos antes descansar um pouco! Eu já tenho os braços moídos.

MADRUGA - Eu também já tenho um calombo no beicho de riba de tanto assoprar neste canudo.

FERREIRO - Eu arranhei a venta esquerda com a ponta deste cachimbo e tenho espirrado tanto... (Espirra)... que é impossível que amanhã não haja sol.

PIMPÃO - Então o teu nariz tem pervelégio de folhinha americana?! (Cambaleia dando uma risada) Oh! gentes, a modo que eu já estou meio bebado!

VÉSTIA - Vamos nós, para matar o tempo, fazer adivinhações?

OS OUTROS - Vá feito, vá feito! Quem principia?

MADRUGA - Eu! - Qual é a nota de música que anda no céu e no mar?

PIMPÃO - É a baleia.

OS OUTROS - Ah, ah, ah! Oh! que cavalgada!

PIMPÃO - Cavalgada, não! (Cambaleia) Oh! gentes, a modo que eu já estou meio bêbado! Que marvados!

FERREIRO - Espera, espera! É..é...é...(Pausa) Ah! não é, não!

VÉSTIA - Ah! já sei! A nota de música que anda no mar e no céu é - falua.

OS OUTROS - Bravo, viva, viva!

MADRUGA - Prestamos os escómios ao talento do José da Véstia

OS OUTROS - Vá feito, vá feito! (Cantam e marcham)

E viva o Zé Pereira!

Pois que a ninguém faz mal!

E viva a bebedeira

Nos dias de carnaval!

Zim, balala! Zim, balala!

E viva o carnaval!

VÉSTIA - Alto frente, porfilar!

MADRUGA - Lá vai outra! - Qual é a letra do alfabeto, que muita gente boa gosta de pregar nos alfaiates, sapateiros, donos de casa, etc., etc...

PIMPÃO (Gritando) - É giz! é giz! acertei, acertei!

MADRUGA - Oh! que orelhudo. Vai cozinhar a mona! Então giz, é letra do alfabeto, cavalo?

PIMPÃO - Pois não é? O analfabeto não é assim? Abc,d,e,f,g,h,i,ji,ji,gigis!

OS OUTROS - Ah, ah, ah! Este aprendeu no tico-tico.

FERREIRO - Eu já sei o que é. A letra que se deve pregar nos alfaiates, sapateiros, donos de casa, etc. etc. é...é... o K-lote.

MADRUGA - Viva o Manoel Ferreiro. Prestemos homenagem à sua inlevada inteligência (Marcham e cantam)

OS QUATRO:

E viva o Zé Pereira!

Pois que a ninguém faz mal!

E viva a bebedeira

Nos dias de carnaval!

Zim, balala! Zim, balala!

E viva o carnaval!

VÉSTIA - Alto frente, porfilar! Agora, enquanto não vamos para o baile onde vai fazer furor a nossa sociedade, cantemos alguma coisa.

FERREIRO - O que há de ser?

VESTIA - Asneiras do carnaval, tudo serve! Eu principio: (Canta)

Uma tarde passeando

Lá na rua do Sabão

Eu fiquei sem meu chapéu

Por causa da viração!

Eu não sinto, o meu chapéu

Nem que isto me aconteça
 Sinto: só deixar com ele
 A minha pobre cabeça.
 E viva o Zé Pereira!
 Pois que a ninguém faz mal!
 E viva a bebedeira
 Nos dias de carnaval!
 Zim, balala! Zim, balala!
 E viva o carnaval
 TODOS - E viva o Zé Pereira etc. etc.
 MADRUGA - Também não perdias lá grande coisa. Agora eu, (Canta)
 Uma vez brincava eu
 Com dois carços de mangas
 E em casa sem querer,
 De vidro, parti as mangas!
 Fujo pra rua, que a velha
 Queria escovar-me o pó:
 E uma manga d'água ensopa-me
 As mangas do paletó
 E viva o Zé Pereira
 Pois que a ninguém faz mal!
 E viva a bebedeira
 Nos dias de carnaval
 Zim, balala! Zim, balala!
 E viva o carnaval!
 TODOS - E viva o Zé Pereira, etc. etc.
 FERREIRO - Isto é mangação! Agora entro eu! (Canta):
 Uma vez em certo hotel,
 Uma tainha eu comia
 Que o sujeito afiançava
 Ser pescada nesse dia;
 Caça o dinheiro da gente
 Com ele faz sua dita
 Sendo às vezes estas cassas
 Escassas varas de chita.
 E viva o Zé Pereira!
 Pois que a ninguém faz mal!
 E viva a bebedeira
 Nos dias de carnaval!
 Zim, balala! Zim, balala!
 E viva o carnaval!
 TODOS - E viva o Zé Pereira, etc. etc.
 PIMPÃO - Agora, farta a minha, farta a minha!
 MADRUGA - Oh! Quadrupede, ainda não estás farto de dizer asneiras?
 PIMPÃO - É uma história, que eu vou contar. Meu pai, queria vir pra cidade e pediu-me
 pra eu ficar tomando conta da sua fazenda, onde se cultivava o argodão e eu então lhe
 disse: (canta)
 Pois bem meu pai eu fico
 Da sua fazendo guarda

Mas como eu adeministro

Quero já ter uma farda.

MADRUGA (Interrompendo-o) - Uma farda de ministro? Não querias também a pasta da fazenda?

PIMPÃO - (Continua).

Isto até não se pergunta

Tendo o negócio na mão

Eu havia de ter pastas

Da fazenda de argodão.

E viva o Zé Pereira!

Pois que a ninguém faz mal

E viva a bebedeira

Nos dias de carnaval

Zim, balala! Zim, balala!

E viva o carnaval!

TODOS - E viva o Zé Pereira, etc. etc.

MADRUGA - Agora, saiamos do canto e vamos...

TODOS (Se encaminham para o F.E. deixando-o sozinho e dizendo) - Sim, vamos para o largo!

MADRUGA - Qual largo, nem meio largo, só se, à larga já andam as vossas algibeiras; eu falo do canto - canto e não canto - esquina! Quero dizer que passemos das cantigas à prosa: façam de conta que vocês três me elegem deputado e eu tenho de fazer o meu discurso de apresentação!

PIMPÃO - Então isto aqui representa, a assembléia legislativa?

VÉSTIA - Nós só dizemos: - apoiado!

MADRUGA - Não me interrompam: (Começa o discurso) - A minha mão, senhores, é uma mão, desfruta a vida e torna a ser mão; pratica que enquanto for mão há de aplinar tábuas de gamão para meu primo Simão que tem um gênio azedo, conhecer ali mão doce de um carpinteiro. Sei que muitos bramam, pois gemam, eles me somam os lucros, mas não me aclamam seu mestre: e a minha cara, senhores? A minha cara não tem sido barata desde que engoliu uma carrapeta de banhar a careta com uma água que um francês de caráter fabricara, dizendo que fazia um bom característico! Ah! que se eu tivesse uma carabina, ele não me transformava a fisionomia em caracol; não fazia da minha cara pau de cabeleira, pois eu tenho uma enorme carapinha, ainda que eu use carapuça, ficarei reduzido eternamente a um caramanchão. E o meu pé? É a parte mais forte do meu corpo, pois é um pé-daço de carne e osso que me sustenta do lado esquerdo. Posso com ele pisar as brasas de uma fogueira que nunca ficará pé-lado o meu pé-lá-dura. Que petição se pode fazer a um romano como eu, cujo pé-dido é para que o deixem ser pé-dante e fazer versos para obter um pé-diluvio ou pé-lago nas portas do cemitério; além disso o meu pé nada em saúde, nunca teve febres, não precisa de sulfato, não é pequenino nem tão grande que fique pé-gado, porque quando algum mano busca-pé de brigar comigo, diz sempre no fim, depois de ter tomado pra seu tabaco: O senhor não erra pé. Vou falar agora da minha testa, contesta alguém este meu propósito? Não! Pois então ouçam e passem-me um atestado de moço espirituoso para que eu fazendo testamento, possa dizer a meu filho; a testa que teu pai tinha, et coetera e tal pontinhos...

OS OUTROS - Viva o Joaquim Madruga, viva!

CENA II

Os mesmos, CHICO DA VENDA, com uma coroa de louros enfiada no braço, trazendo pela mão JOANA PERERECA e MASCARADOS.

MASCARADOS - (Dentro) - Deixem passar o Chico da Venda, ele vai falar às massas e coroar a inocência.

JOANA (Entrando) - Não me façam ficar coroadada

UMA MÁSCARA - Não envergonhem a Perereca.

JOANA PERERECA - Perereca é a sua avó, não seja desavergonhado.

MASCARA - Ó Perereca, Perereca, não tens água na caneca?

JOANA PERERECA - Pensam talvez que me debicam? Ora ouçam e pasmem (Canta):
Vocês são uns idiotas

Em pensar que eu subo a serra

Mas eu vou então provar-lhes,

Como dou tudo em terra!

Hei de dançar uma canção

Que há de levar tudo a breca!

Embora que vocês gritem:

Perereca! oh! Perereca!

E viva a Perereca

Pois que a ninguém faz mal

Sem água na caneca,

Nos dias de carnaval!

TODOS - E viva a Perereca, etc. etc.

CHICO - Silêncio! Minha língua vai entrar em serviço.

OUTRO MASCARADO - Tem a palavra o Chico da Venda.

OS MÁSCARAS - Ouçam, ouçam!

CHICO - Mancebos e mancebas, a Opinião Publica vos observa, correi, saltai, dançai, já o fizeste ontem, podeis continuar hoje; quem tem seu vintem, bebe logo! e o dia de amanhã que representa, sem contestação, o futuro, vos apontará o erro, e entre suspiros e ais, quando o cataplasma de linhaça invadir o vosso corpo, murmureis baixinho: - Quem te mandou, sapateiro, tocar rabeção? (A Joana) Menina, esta coroa de louro, símbolo das tuas vitórias; tem neste momento outra significação: - foi um cozinheiro, um homem que tem o tempero na mão quem ma forneceu, possas tu com ela temperar eternamente a panela da tua existência. Não te meto azorrague da crítica, mas sempre te direi: Joana - nem tudo o que luz é ouro, - o sol quando nasce, é para todos; - reflete, enquanto estás em anos verdes, maduramente nas minhas palavras; a loucura fechou-te os olhos, tirou-te a vista, mas eu, sentinela da inocência te brado: - abre o olho! - Quem me avisa, meu amigo é - Mas vale quem Deus ajuda, do que quem muito madruga.

TODOS - Apoiado, muito apoiado!

CHICO (Continuando) - Não deixeis entrar pelas tuas narinas esse pó envenenado das orgias; mais tarde, quando louca de tanto espirrares, não quiseses desse rapé, ficarás eternamente tomando o teu tabaco. (Todos espirram) Dominus tecum. Reflete que a pomba, chegará um dia à ultima estação e nesse dia então, consultando a tua carteira vazia, os teus encantos murchados, vendo que a locomotiva parte deixando-te banhada em lágrimas, excluirás, levantando o dedo para o ar: - É tempo será de m-i-c-o-c-ó, laranja- da- china, tabaco em pó! (Acaba chorando).

TODOS (Repetem chorando também) - É tempo será de mi-c-o-c-ó, laranja-da-china, tabaco em pó! Viva o Chico da Venda! Viva!

CHICO - Obrigado, rapaziada! Hoje é o último dia de carnaval, o baile vai começar: começemos nós também, dançando aqui, para nos abrir o apetite, uma quadrilha rasgada.

TODOS - Vá feito, vá feito!

VESTIA - Antes disso deixem esta menina dizer ao que vem.

CHICARD (moça canta):

O Zé Pereira no carnaval

Pode o zabumba rebentar.

Mas depois desta folia

Outros lhe tomam o lugar!

Sem máscaras percorrem eles

As ruas desta cidade,

Arrebentando sem malho

A pele da humanidade!

E viva o Zé Pereira

Pois que a ninguém faz mal

E viva a bebedeira

Nos dias de carnaval

Zim, balala! Zim, balala!

E viva o carnaval!

TODOS - E viva o Zé Pereira, etc. etc....

MADRUGA - Agora eu, por parte do autor (Canta):

O autor manda pedir

Um pouco de paciência

Mais do que nunca precisa

Toda vossa indulgência?!

Dêem palmas e desculpem

Este trabalho grotesco

Que devendo se chamar

- Les Pompiers de Nanterre, excentricidade parisiense, que se apresenta no Alcazar, mas que ele aqui intitula:

O ZÉ PEREIRA CARNAVALESCO!

E viva o Zé Pereira!

Pois que a ninguém faz mal

E viva a bebedeira

Nos dias de carnaval!

Zim, balala! Zim, balala!

E viva o carnaval!

TODOS - E viva o Zé Pereira, etc. etc....

CHICO DA VENDA - Agora a quadrilha! (Dançam a quadrilha e...aguentem-se no balanço).

F I M

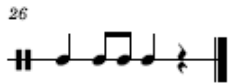
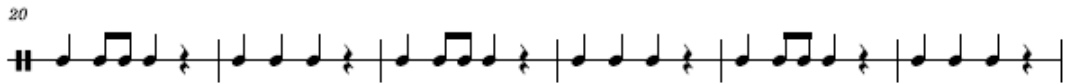
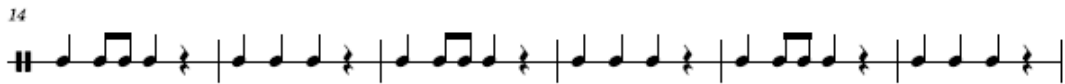
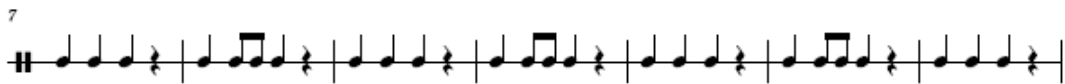
ANEXO II

Partitura Zé Pereira de Itaberáí

Zé Pereira

bumbo

estudo rítmico por Marcelo Fecunde de Faria Maio/2024



ANEXO III
PARECER COMITÊ DE ÉTICA¹²⁶



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: TEATRALIDADE E RISO - onde foi parar o Zé Pereira?

Pesquisador: Marcelo Fecunde de Faria

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 43041721.5.0000.5083

Instituição Proponente: Universidade Federal de Goiás

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.584.991

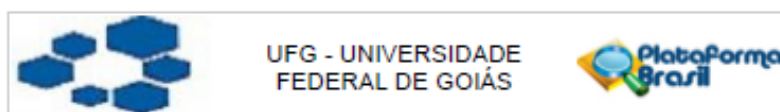
Apresentação do Projeto:

O Projeto de Pesquisa: Teatralidade e riso - carnavalizações luso-brasileiras - onde foi parar o Zé Pereira? Tem como responsável principal Marcelo Fecunde de Faria - Instituição Proponente Universidade Federal de Goiás e Equipe de Pesquisa - Robson Correa de Camargo. Trata-se de projeto de doutorado. Por meio do método etnográfico, o pesquisador diz já ter observado o processo ritual existente no grupo Zé Pereira e sua capacidade de gerar signos importantes para os estudos da performance e pretende, agora, no doutorado, ampliar seus estudos nesse sentido. Segundo alega, o contato com o Zé Pereira Itaberno possibilitou-lhe a compreensão de uma multiplicidade de formas de Zé Perelras diferentes entre si e modos de brincadeiras camavalescas diversas no território brasileiro. Como uma manifestação camavalesca de um universo denso, as várias formas de brincar o Zé Pereira no Brasil o colocam diante de um desafio: mapear os locais onde se realiza a performance, perceber e estabelecer as diferenças e relações entre os modos camavalescos, bem como tecer as tramas das performances e suas dimensões rituais a partir do lugar a que se mostra. Segundo afirma, a noção de Zé Pereira no período do carnaval deixou de ser apenas a nomenclatura para um grupo de foliões e passou para a identificação de um dia específico em várias regiões do país, o sábado de carnaval, é o sábado do Zé Pereira. O trabalho parte da hipótese de que o Zé Pereira desde seus primeiros registros ganhou variadas formas de interpretação pelos cronistas e foi possível perceber seus processos de higienização e uso do termo "rua" como algo não civilizado para a construção de uma identidade brasileira. Segundo

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG CEP: 74.600-070
UF: GO Município: GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 E-mail: cep.ppi@ufg.br

Página 21 de 24

¹²⁶ O projeto inicial desta tese era intitulado "Teatralidade e Riso – onde foi parar o Zé Pereira?". As necessárias mudanças no decorrer da pesquisa e as sugestões na Qualificação apontaram para a mudança de título e algumas correções de rotas.



Continuação do Projeto: 4.504.991

declarado, a pesquisa bibliográfica e documental se faz necessária para o mapeamento a ser desenvolvido neste processo, pois será necessário o uso das mídias e informações disponibilizadas nas redes sociais e sites de pesquisa, para assim analisar e fazer as comparações analíticas. Ainda sobre a Metodologia de Análise de Dados: Primeiro serão analisados dados bibliográficos e documentais nos jornais e revistas do séc XIX no Brasil, em especial no Rio de Janeiro. Os dados serão comparados com a cartografia do zé pereira em suas festas. Tamanho da Amostra no Brasil: 50 participantes da pesquisa - membros dos grupos de zés, por meio de entrevista oral permissiva.

Objetivo da Pesquisa:

Este projeto tem como objeto principal pesquisar o processo de carnavalização da manifestação cultural zé pereira no Brasil do séc. XIX e suas múltiplidades desde então. Por isso, pretende-se compreender e analisar os elementos da teatralidade no riso e carnavalização da performance do Zé Pereira e Zés Pereira em seus múltiplos contextos no Brasil e Portugal, analisando suas semelhanças e diferenças nos modos de festejar e suas tramas sócio-culturais.

Objetivos secundários: Buscar na literatura dos cronistas e documentos históricos no Brasil, como fora retratada a manifestação do zé pereira, bem como analisar esta literatura e como se construiu o personagem; cartografar as manifestações que se intitulam Zé Pereira (Brasil) e Zés Pereiras (Portugal), descrever e analisar o processo ritual performático, selecionar as performances que se diferenciam para a etnografia, analisar as mediações culturais existentes nas manifestações, construir diálogos entre os estudos das performances culturais e outras áreas do conhecimento.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

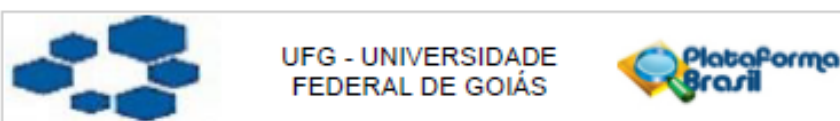
BENEFÍCIOS:

A pesquisa tem condições de construir a trajetória de uma manifestação importante para a cultura do carnaval no Brasil e das artes teatrais, considerando que será levantado dados que buscam perceber a cultura popular na literatura. E, ainda conforme declarado, o trabalho pesquisará uma manifestação cultural nos dias de hoje, ajudando a refletir sobre a importância da sobrevivência cultural das comunidades, estas por sua vez se modificam e se adaptam a cada tempo para garantir que suas ações progridam e despertem o interesse, além de formar espectadores e se preocupar com a presença destes nas performances rituais festivos.

RISCOS:

É preciso salientar que a entrevista pode gerar um certo constrangimento ao acessar memórias ou citação de terceiros, bem como a exposição vocal. Não obstante o pesquisador considera que todo

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
 Bairro: Campus Samambaia, UFG CEP: 74.690-070
 UF: GO Município: GOIANIA
 Telefone: (62)3521-1215 E-mail: cep.pri@ufg.br



Continuação do Parecer: 4.504.991

o processo de contato é sigiloso e não será divulgado ou exposto para terceiros.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O projeto está bem elaborado, apresentando o tema, a problemática, os objetivos, a justificativa, a metodologia ser empreendida, o cronograma e as autorizações necessárias de forma correta, clara e objetiva. O desfecho Primário esperado é a compreensão de como a manifestação coletiva se singularizou na construção de um personagem que produziu uma Ideologia de festa e Identidade. Como desfecho secundário espera-se a identificação da manifestação na literatura, artes e outras formas de comunicação e discurso.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Acerca da folha de rosto, devidamente assinada pela responsável pela pesquisa e pela diretora do programa de pós-graduação proponente. Acerca do projeto de pesquisa, está bem inserido no Projeto Básico, com as informações necessárias. Acerca do TCLE, além de trazer todas as informações sobre a pesquisa (objetivo da pesquisa, tipo de participação do colaborador), apresenta ainda todos os itens obrigatórios ao documento (esclarecimento sobre ligação a cobrar, exceto papel timbrado, email do pesquisador, telefone, impressão em duas vias, advertência sobre os riscos emocionais, possível constrangimento, desconforto; indenização, assistência e desistência, se o colaborador assim o desejar. Acerca do Termo de compromisso está corretamente datado e assinado pela pesquisadora e sua orientadora, embora em papel sem timbre. Acerca do Cronograma, está bem demarcado, com datas claras e início de entrevistas após aprovação pelo CEP (julho a outubro de 2021), acerca do Orçamento, apresenta custeio próprio, no valor de R\$14.500,00. Apresenta ainda uma Declaração na qual o pesquisador se compromete a iniciar as entrevistas somente aprovação pelo CEP. Apresenta um Roteiro de entrevista, com 14 perguntas, todas relativas à atuação do entrevistado no grupo folclórico/carnavalesco Zé Pereira.

Recomendações:

Não há.

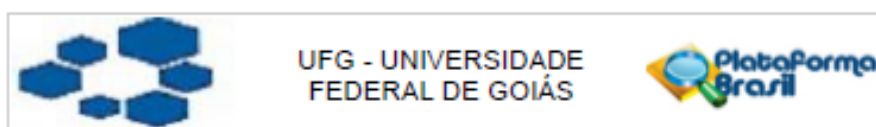
Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Aprovado

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO. O mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
 Bairro: Campus Samambaia, UFG CEP: 74.690-070
 UF: GO Município: GOIANIA
 Telefone: (62)3521-1215 E-mail: cep.pri@ufg.br



Continuação do Parecer: 4.504.991

de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para 30/03/2023.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1697151.pdf	07/02/2021 10:51:53		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	Termo_Compromisso_novo_marcelo_fecunde_PB.docx	07/02/2021 10:51:10	Marcelo Fecunde de Faria	Aceito
Outros	roteirodecoleta_Marcelo_Fecunde.docx	01/02/2021 19:11:53	Marcelo Fecunde de Faria	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_ZePereira_Marcelo_fecunde.docx	01/02/2021 19:11:17	Marcelo Fecunde de Faria	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_Humanidades_2020.doc	01/02/2021 19:09:32	Marcelo Fecunde de Faria	Aceito
Declaração de Pesquisadores	declaracao_Marcelo_fecunde.docx	01/02/2021 19:08:47	Marcelo Fecunde de Faria	Aceito
Folha de Rosto	FolhaDeRosto.pdf	01/02/2021 19:08:26	Marcelo Fecunde de Faria	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 11 de Março de 2021

Assinado por:
João Batista de Souza
(Coordenador(a))

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Carmoá Samambaia, UFG CEP: 74.601-070