

2 - Localismo e cosmopolitismo nas revistas de ano

Alvaro Santos Simões Junior

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SIMÕES JUNIOR, AS. Localismo e cosmopolitismo nas revistas de ano. In: *Estudos de literatura e imprensa* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 23-33. ISBN 978-85-68334-47-8. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

2

LOCALISMO E COSMOPOLITISMO NAS REVISTAS DE ANO¹

No “panorama para estrangeiros” esboçado no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, escrito na primeira metade da década de 1950, Antonio Candido defendeu a tese de que a vida espiritual brasileira seria regida pela dialética do localismo e do cosmopolitismo. Em movimento pendular, alternar-se-iam momentos de “afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário” e períodos de “declarado conformismo”, marcados pela “imitação consciente dos padrões europeus” (Candido, 1985, p.109). O Romantismo e o Modernismo seriam momentos decisivos de “afirmação do particularismo”, de valorização da cultura nacional. Já o período que Candido nomeava de pós-romântico, que iria, *grosso modo*, de 1880 a 1922, seria manifestação de conformismo cosmopolita, de aceitação e imitação passiva dos modelos culturais europeus, a despeito do equilíbrio de Machado de Assis e Joaquim Nabuco e do sopro de renovação representado por Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Augusto dos Anjos e Lima Barreto.

O Parnasianismo, como corrente hegemônica na poesia pós-romântica, reeditava concepções neoclássicas que impunham um

1 Dedicar-se este ensaio a Marilene Weinhardt.

estilo elevado, depurado de prosaísmos, gírias, regionalismos e neologismos. No bojo dessa separação de estilos, alguns gêneros literários cultivados na imprensa foram considerados menores ou desprezíveis pela temática abordada e pelo registro coloquial adotado. Tal concepção confinou às páginas dos periódicos a maior parte das crônicas, da poesia satírica e humorística e dos folhetins folhetinescos do período, que foram considerados por seus próprios autores indignos de figurarem nas páginas dos livros, reservados para a literatura séria.

Para o teatro, a crítica militante preconizava a mesma separação de estilos e aferrava-se a um cânone formado por autores como Corneille, Racine, Molière e Shakespeare. Quando se dignava a considerar o teatro brasileiro, não ia muito além de Alencar, Martins Pena e Castro Alves. Para os severos guardiães do teatro, que pontificavam nas folhas diárias, as formas respeitáveis eram a tragédia, o drama, a ópera e a (boa) comédia. No entanto, as salas teatrais cariocas eram monopolizadas por “gêneros menores” como a opereta, a mágica, o *vaudeville* e, principalmente, a revista de ano.

Nas revistas de ano, notava-se a tensão característica da dialética do localismo e do cosmopolitismo, que surge do confronto entre os conteúdos nacionais e os moldes culturais herdados da Europa. Entretanto, a forma cosmopolita dessas peças de grande espetáculo não sufocava a afirmação particularista da cultura brasileira; muito pelo contrário, distendia-se ou deformava-se sob a pressão das sugestões locais.

Embora europeia, a revista de ano não era uma forma dramática respeitada pelos críticos; tal fato devia-se provavelmente a sua origem popular, pois nasceu no século XVIII nas barracas das feiras parisienses de Saint-Laurent e Saint-Germain.

No Brasil, as primeiras montagens de revistas de ano não foram bem-sucedidas. As surpresas do senhor José da Piedade (1859), primeira revista brasileira, atribuída por Lafayette Silva a Justino Figueiredo Novais (1829-1877), foi proibida pela polícia após três representações pelas críticas que continha. Essa forma dramática consolidou-se somente com a hegemonia do teatro cômico e

musicado,² iniciado pelo café-concerto Alcazar, que foi inaugurado pelo artista francês Joseph Arnaud na Rua da Vala, atual Uruguaiana, em 1857. A chegada em 1864 de um grupo de artistas francesas revitalizou a sala de espetáculos, que abrigou alguns sucessos, como *Orphée aux enfers*, ópera-bufa ou opereta em quatro atos de Offenbach, que tendo estreado em 1865 manteve-se no cartaz por quatrocentas noites. Os trajes ousados das cantoras e das dançarinas do arrebatador canção talvez fossem em grande parte responsáveis pelo sucesso. A estrela absoluta daquele palco foi Aimée, que despertou nos cariocas paixões irresistíveis e ruinosas.³ Suas sucessoras foram

2 A história do teatro brasileiro foi sensivelmente condicionada pelo prestígio popular de formas como a opereta e a revista de ano, como informa um dos maiores especialistas no assunto: “Ao Realismo, se a história tivesse lógica, seguir-se-ia o Naturalismo, como aconteceu na França, e no que diz respeito ao romance também no Brasil, com Aluísio Azevedo sucedendo a José de Alencar. Mas nos palcos do Rio de Janeiro, cidade que concentrava praticamente todo o teatro nacional, essa sequência foi interrompida por uma espécie de avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o Romantismo e o Realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama. A irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas sequelas cênicas, trouxe consigo a morte da literatura teatral considerada séria. Não se deixou por isso de pensar sobre o Brasil – e sobre o que mais poderíamos pensar? – porém em termos de comédia ou de farsa, em continuação a Martins Pena, não a Castro Alves ou Alencar. Tal inflexão foi condenada por todos os interessados, – autores, intérpretes, críticos, – menos pelo público, que de qualquer forma nunca dera atenção aos nossos escritores” (Prado, 1999, p.85).

3 Ao discorrer sobre a prostituição no Segundo Império, Gastão Cruls destacou a proeminência das francesas, que eram muito mais acessíveis aos galanteios. A mais amada delas era justamente uma alcazarina: “Entre tantas mundanas que por aquela época, como sempre, hão de ter afogueado paixões, mas que se perderam no anonimato, uma houve que pelas suas altas proezas amorosas e a rédua de adoradores e chichisbéus que trazia à rabadilha, levou o nome aos jornais e à página de livros. Foi a Aimée. Estrela de primeira grandeza no elenco do Alcazar, a sua longa permanência no Rio tornou-se o desespero de muita esposa e a intranquilidade de muita mãe. Tanto assim que, quando daqui partiu, levando de ‘economias’ mais de um milhão e meio de francos, as senhoras mais respeitáveis de Botafogo, mal dominando o contentamento, vieram para a praia soltar foguetes, enquanto o vapor se ia em direção à barra, levando a famosa loureira. Em compensação, houve muito desconsolo entre os seus afeiçoados” (Cruls, 1949, p.419).

Angèle Chartou, Marta Lafourcade, Delmary, Rose Marie (depois chamada de Rose Meryss), Leonor Rivero e Suzana Castera (cf. Silva, 1938, p.355 e Faria, 1993, p.XVII-XVIII). Segundo um frequentador do teatro, nem mesmo as senhoras respeitáveis resistiram à sedução da ópera-bufa... e da sala de espetáculos. Para atraí-las, organizou-se uma *soirée de familles*, da qual foram cuidadosamente excluídas as chamadas mulheres de vida alegre. A estratégia foi bem-sucedida, segundo o depoimento de um contemporâneo:

Foi preciso repetir muitas vezes as *soirées de famille*, a que todo o Rio de Janeiro sério concorreu. E o *Orfeu* invadiu a cidade toda, diluído em quadrilhas, em marchas, em polcas, tocado pelos pianos e pelos realejos, e até pelos sinos das igrejas. (Velhote, 1896, p.1)

Pode-se afirmar que o Alcazar inventou a vida noturna do Rio de Janeiro e constituiu-se em fator de arejamento dos costumes. Com o passar dos anos, os teatros transformaram-se no epicentro da vida boêmia carioca e tornaram-se lugares privilegiados para encontros amorosos, que ocorreriam preferencialmente nos chamados *jardins* que cercavam certas salas de espetáculo. Em poema satírico publicado em 1896, Olavo Bilac descreveu sinteticamente o que flagrara em visita a esses locais:

Fui do jardim do *Apolo* ao jardim do *Recreio*
 E ao do *Lucinda*. Vi moças de farto seio;
 Vi senhores de olhar cúpido e ardente; vi
 Tanta gente passar, às tontas por ali!
 Vi namoro, e chalaça, e farsas, e bebidas,
 E mais nada...
 (Lúcifer, 1896, p.7)

Paródia do mito de Eurídice e Orfeu, a peça de Offenbach foi por sua vez parodiada por Francisco Correia Vasques (1829-1892) em *Orfeu na roça* (1868), que ficou um ano em cartaz. Um historiador do teatro brasileiro apontou as possíveis causas do sucesso:

Nas mãos do Vasques, pobres de literatura, mas ricas de experiência de palco, Orfeu aparece sob as vestes de Zeferino Rabeca; Morfeu, o deus do sono, transforma-se num nacionalíssimo Joaquim Preguiça; e Cupido passa a responder pelo irresistível nome de Quim-Quim das Moças. O êxito da fórmula, casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena, foi fulminante. (Prado, 1999, p.95)

Logo depois, a opereta passou a ser cultivada por autores brasileiros, que produziram traduções, adaptações e paródias. *La grande-duchesse de Gérolstein* transformou-se em *A baronesa de Caiapó*; *Barbe-Bleu*, em *Barba de milho e Traga-moças*; *La fille de Madame Angot*, em *A filha de Maria Angu*. Artur Azevedo, autor desta última adaptação, escreveu os textos originais de *Os noivos* e *A princesa dos cajueiros* (ambas de 1880).

Também musical, o *vaudeville* beneficiou-se da voga do teatro cômico e musicado. Essa forma dramática, mais antiga que a revista, fundamenta-se em situações complicadas como coincidências extraordinárias, quiproquós e equívocos. As canções eram de fácil assimilação, pois apoiavam-se em estribilhos ou bordões.

Ainda na esteira do chamado trololó, popularizou-se a mágica ou *féerie*, que dependia de uma representação de cenários e figurinos luxuosos, repleta de truques e surpresas. Algumas de suas personagens poderiam ser seres sobrenaturais como diabos e fadas. Carpinteiros, pintores, figurinistas, contrarregras e cenógrafos asseguravam bons efeitos visuais para o espetáculo, simulando no palco erupções, inundações, ciclones e o próprio fogo do inferno.

A revista de ano tornou-se a forma mais popular do chamado teatro *ligeiro* porque reunia a grande orquestra e as dançarinas de canção da opereta, a comicidade e as canções do *vaudeville* e a sofisticada cenografia da mágica. Essa modalidade de espetáculo *passava em revista* os principais fatos e personalidades do ano, submetendo-os ao tratamento impiedoso da sátira. A revista poderia ser encenada nos últimos meses do ano ou nos primeiros do ano seguinte. Compunha-se de três atos divididos em vários quadros;

ao final de cada ato, encenava-se uma apoteose⁴ em homenagem a um brasileiro ilustre, a algum fato histórico, às riquezas do país ou a alguma instituição. A primeira revista de sucesso foi *O mandarim* (1884), de Artur Azevedo e Moreira Sampaio.

Como autor de revistas, Azevedo consolidou as convenções dessa forma dramática. A fragmentada ação, dispersa em inúmeros quadros, era unificada por um enredo elementar. O *compère* e, às vezes, a *commère*, presentes em todos os quadros, percorriam a cidade em busca de alguém ou alguma coisa. Em seus passeios, encontravam personagens ou situações que haviam marcado o ano transcursado. Para abordar determinados problemas, Artur Azevedo criava personagens alegóricas que representavam, por exemplo, o câmbio, a febre amarela, o jogo do bicho etc. A metalinguagem, característica permanente das revistas, era assegurada pelo *quadro dos teatros* e por personagens como Frivolina, musa das revistas, e o *monsieur du parterre*, que, introduzido previamente entre o público, intervinha inesperadamente para fazer observações, críticas ou protestos indignados.

Em consonância com as tendências cosmopolitas do período pós-romântico, Artur Azevedo e outros comediógrafos como Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Valentim Magalhães, Oscar Pederneiras, Augusto Fábregas e Vicente Reis importaram uma forma dramática europeia. Entretanto, as vigorosas raízes populares da revista de ano favoreceram sua aclimatação às condições brasileiras ou, mais especificamente, cariocas. Os problemas abordados eram os que mais incomodavam a população do Rio de Janeiro: carestia, deficiências do abastecimento de carne fresca, produtos alimentícios adulterados, falta de moradia, aluguéis exorbitantes etc. Muitas personagens eram tipos característicos da cidade como o português, o malandro, a mulata sensual, a mulher fatal e o matuto inadaptado à vida urbana.

4 A apoteose era, na maioria das vezes, independente da ação dramática e envolvia toda a companhia, mas dependia essencialmente da criatividade de carpinteiros, maquinistas, cenógrafos e figurinistas (v. Veneziano, 1991, p.109-13).

Sem qualquer compromisso com as convenções tradicionais do teatro, os revisteiros espalhavam suas personagens pela cidade, cujos logradouros mais característicos eram vistos de vários ângulos. Criava-se, assim, um vasto panorama social do Rio de Janeiro, que era, inclusive, fiel à multiplicidade linguística dos cariocas. Nas revistas, registravam-se a fala característica dos caipiras, as colocações pronominais típicas do Brasil, os neologismos, os estrangeirismos, as gírias e até mesmo as obsessões puristas de gramáticos como Castro Lopes, caricaturado com a personagem Dr. Sabichão, da revista *O carioca*, de Artur Azevedo, encenada em dezembro de 1886 (cf. Valença, 1986, p.225-52).

No entanto, a modificação mais original e significativa introduzida pelos brasileiros na revista de ano foi a substituição do canção por um ritmo sincopado, formado nas ruas do Rio de Janeiro, que deu espontaneamente forma local ao erotismo das canções maliciosas e ambíguas. Esse ritmo, antecessor do samba, era o maxixe, que, segundo José Ramos Tinhorão (1974, p.53), nasceu da dança:

[...] o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão.

Em lugar da ginástica europeia do canção, impunha-se, portanto, uma complexa dança requebrada e sensual de indisfarçáveis raízes africanas.

À medida que o maxixe predominava nas revistas, recrudesciam as queixas da crítica especializada e dos literatos em geral quanto a uma suposta “decadência” do teatro brasileiro. Não obstante, tais queixas remontavam à década de 1870, quando o Alcazar imperava absoluto, levando o desânimo aos que sonhavam com o teatro *literário*. Em 1873, a cena teatral carioca já deixava o crítico Machado de Assis desalentado, conforme se notava em fragmento do ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (Assis, 1997, v.3, p.808):

Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores?⁵

No final do século XIX, quando o maxixe invadia o palco, a imprensa debatia intensamente o problema da *decadência* do teatro nacional. Artur Azevedo, crítico teatral do vespertino *A Notícia*, não podia ficar indiferente à questão e fazia o mesmo diagnóstico alarmista. Sua situação era, no entanto, esquerda, pois fora um dos principais responsáveis pelo sucesso do teatro cômico e musicado e, particularmente, das revistas de ano, que continuava a cultivar quase sempre com êxito de público.

Em 10 de fevereiro de 1898, Coelho Neto escreveu violento artigo em que acusava Artur Azevedo de haver quebrado sua palavra de não mais escrever revistas de ano após o fracasso de *Fantasia* (1897), que o dramaturgo maranhense considerava sua revista mais sofisticada. Naquele mês, estreara no Teatro Recreio Dramático *O jagunço*, revista do ano de 1897 escrita pelo mesmo autor de *O tribofe*. Para Coelho Neto, *O jagunço* seria, como todas as revistas, mero pretexto para trapalhadas e cenografias. O prolífico romanista denunciava a incoerência de quem pregava semanalmente pela regeneração do teatro nacional, mas desistia inesperadamente de sua cruzada e mancomunava-se a um empresário para cometer mais um “atentado contra o gosto do público”.

No dia 17 de fevereiro, Artur Azevedo utilizou sua coluna de *A Notícia*, intitulada “O teatro”, para defender-se. Em primeiro

5 Se, por um lado, o teatro ligeiro deprimia Machado, a cançonetista Aimée, por outro, deixava-o em estado de espírito completamente diverso, como se nota no retrato que o grande escritor dela pintou: “[...] um demoninho louro, uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, um nariz como o de Safo, uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio” (apud Sousa, 1960, v.1, p.223).

lugar, afiançava a qualidade de suas revistas, que continham cenas de comédia, observação e sátira de costumes e eram escritas com “alguma preocupação literária”. Justificou sua atividade de revisor com o argumento de que grandes autores franceses escreviam revistas. Garantiu não haver desistido da regeneração do teatro; prova disso seria sua campanha incansável pela construção do Teatro Municipal, que abrigaria, segundo sua concepção, uma escola normal de teatro. Assegurou também não haver escrito *O jagunço* por razões pecuniárias, mas simplesmente para atender ao pedido de um amigo a quem devia favores. Sobre as exortações para que escrevesse peças *literárias*, afirmou que devia toda a sua fama de comediógrafo ao que Coelho Neto chamava de “chirinola”; todas as vezes que escrevera com preocupações artísticas fracassara fragorosamente. Por isso, não considerava justo impingir aos empresários, que viviam do teatro, peças *literárias* que seriam encenadas diante de cadeiras vazias.

O mais interessante na resposta de Artur Azevedo era sua avaliação de que o gênero das revistas de ano não era, a princípio, “pernicioso” desde que fosse “tratado com certa preocupação, relativa, de arte”. Além disso, apontou incoerência em elogios que Coelho Neto havia feito à opereta: “não tens razão para dizer que a música dê um relevo gracioso à opereta e não o dê à revista. Por ventura o canção é mais nobre que o maxixe? Não; apenas o maxixe ainda espera pelo seu Offenbach” (Azevedo, 1898, p.2).⁶

O maxixe das revistas não encontrou um compositor de repercussão universal como Offenbach, mas foi cultivado por músicos talentosos como Chiquinha Gonzaga, Assis Pacheco, Ari Barroso,

6 A polêmica havia-se iniciado em 1897 com artigo publicado em Juiz de Fora por Coelho Neto, que continha farpas indiretamente endereçadas a Artur Azevedo. O comediógrafo vestiu a carapuça e respondeu às críticas na sua seção do vespertino *A Notícia*. Naquele mesmo ano, o famoso romancista escreveria o drama *Pelo amor*, representado pelos amadores do Recreio Dramático em setembro de 1897. Meses depois, encenar-se-ia na cidade *Amor ao pelo, pachouchada* de “um poeta que deseja[va] guardar o anônimo e as porcentagens”. A paródia, como logo se soube, fora escrita por Artur Azevedo (cf. Mencarelli, 1999, p.75-93).

Sinhô, Pixinguinha, Lamartine Babo, Noel Rosa e Ernesto Nazareth, que, segundo Tinhorão (1974, p.65), foi “o primeiro compositor brasileiro a estilizar o ritmo do maxixe”. Muitas canções das revistas deixavam o palco e passavam a ser cantadas nas ruas do Rio de Janeiro. O primeiro sucesso foi o lundu amaxixado *Araúna* ou *Chô-Araúna* da revista *Cocota*, de Artur Azevedo, encenada em 1885. No entanto, o maior sucesso foi o tango⁷ *As laranjas de Sabina*, da revista *República*, escrita pelos irmãos Artur e Aluísio Azevedo (Mencarelli, 1999, p.154-5). Quando as revistas de ano deram lugar ao teatro de revista,⁸ consolidou-se definitivamente a associação entre o teatro e a música popular brasileira. Herdeira, por sua vez, do teatro de revista, a chanchada cinematográfica prosseguiu na divulgação de artistas e compositores brasileiros.

Essa abertura para a cultura popular concretizava exemplarmente o potencial de renovação estética das revistas de ano. Enquanto os romancistas concebiam a literatura como documento, seguindo os passos de Zola e Eça de Queiroz, os revisteiros empregavam a metalinguagem e a paródia e abusavam da fantasia. Enquanto os poetas parnasianos adotavam uma linguagem depurada, os autores de revistas de ano incorporavam ao seu texto variantes regionais e sociais, privilegiando sempre um registro coloquial. Enquanto os críticos de teatro consideravam menores as formas típicas do teatro cômico e musicado, autores como Artur Azevedo e Moreira Sampaio cultivavam com cuidados especiais a revista

7 Segundo Tinhorão (1974, p.63 e 87), o tango brasileiro seria uma música de andamento rápido surgido da fusão da música do teatro ligeiro e de danças estrangeiras que se abrasileiravam. Esse historiador da música brasileira informava ainda que a designação *tango* recobriu durante muito tempo o tipo de música que já acompanhava a dança do maxixe.

8 A revisão dos fatos do ano, essencial à revista, passou a ser feita em intervalos mais curtos no *teatro de revista*. Preservando da revista de ano a comicidade e a sátira aos costumes e ao mundo da política, a nova forma fixou-se em dois atos e adotou uma sucessão de quadros e cenas bem distintos e relativamente soltos. Nela enfatizou-se ainda mais a encenação espetacular, o carisma dos grandes cômicos e a exposição dos atributos físicos das belas vedetes (cf. Guinsburg et al., 2006, p.270-1).

de ano, forma dramática flexível apta a captar as peculiaridades culturais do Rio de Janeiro que, como o maxixe, não encontravam correspondência nos países europeus. Desse modo, a revista de ano assegurava uma vigorosa e salutar manifestação de localismo no período pós-romântico, predominantemente cosmopolita, abrindo caminho para a eclosão do Modernismo. Ao contrário do que pensava a crítica militante, a revista não representava um sintoma de decadência cultural; era, na verdade, uma reação vigorosa do teatro brasileiro, que ia ao encontro de seu público.