

UM OFFENBACH TROPICAL: FRANCISCO CORREA VASQUES E O TEATRO MUSICADO NO RIO DE JANEIRO DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

*Silvia Cristina Martins de Souza**

RESUMO: o aparecimento do teatro musicado, no século XIX, significou uma mudança de concepção estética e um aumento ponderável de público com benefícios financeiros para atores, autores e empresários. Na Europa, Offenbach tornou-se figura referencial do teatro musicado, desfrutando de grande sucesso. No Brasil, o propulsor deste tipo de espetáculo foi o ator e dramaturgo Francisco Correa Vasques. *Orfeu na roça*, paródia de Vasques ao *Orfeu nos infernos* de Offenbach, foi vista e aplaudida pelas platéias fluminenses por quatrocentas representações, transformando-se em sucesso de bilheteria.

Neste artigo, toma-se a literatura como testemunho histórico utilizando *Orfeu na roça* com o objetivo de analisar as relações entre história, literatura e teatro musicado.

PALAVRAS-CHAVE: História. Literatura. Teatro musicado.

ABSTRACT: the emergence of the musical theatre plays in the 19th century meant a massive esthetic conception change and a significant attendance increase, with financial benefits for actors, authors and producers. In Europe, Offenbach became a main figure in this style, enjoying great success. In Brazil, the propeller of this kind of spectacle was introduced by the actor Francisco Correa Vasques. *Orfeu na roça*, a parody of Offenbach's *Orpheus in the*

* Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina e doutora em História Social pela Unicamp. Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida na UEL pela autora, desde 2003, intitulada *Os rumores de um silêncio: um estudo biográfico sobre o ator e dramaturgo fluminense Francisco Correa Vasques (1839-1892)*.

underworld, was seen and approved by 'fluminense' audiences in 400 appearances, setting itself as a major triumph.

This article takes the literature as historical testimony using *Orfeu na Roça* intends to analyze the relations between history, theatre, politic and musical theatre.

KEYWORDS: History. Literature. Musical theatre.

A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes no país que podem ler; desses uns 9% não lêem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância. [...] A opinião pública é uma metáfora sem base; há só a opinião dos 30%.

(*Machado de Assis, Histórias de quinze dias, 1876*)

Um dramaturgo sintonizado com o seu tempo

No dia 22 de novembro de 1868 foi publicada na seção *Pontos e Vírgulas* da *Semana Ilustrada* uma nota na qual podia-se ler o seguinte:

Offenbach é a imagem de Guilherme I. Reinava nos Buffos Parisienses, como senhor absoluto; mas lembrou-se de alargar as fronteiras do reino, e hoje pode dizer-se que as possui mais dilatadas que o próprio vencedor de Sadova.

Organizou vários corpos de exército, e no fim de poucos anos, fez as seguintes anexações:

Teatro de Covent-Garden de Londres

Teatro Imperial de Viena

Teatro da Trindade de Lisboa

Teatro do Príncipe Real de Lisboa

Teatro da Fênix Dramática do Rio de Janeiro

E finalmente, o teatro Ginásio desta mesma cidade, que prepara com esplendor a ópera da Grã-Duquesa de Gerolstein.¹

¹ *Semana Ilustrada*, 22 de novembro de 1868.

Esta “febre” de Offenbach que acometeu a Europa na segunda metade do século XIX, da qual a *Semana Ilustrada* nos dá conta, é elucidativa não apenas do fenômeno de popularização teatral em que se transformou este músico alemão, mas também do fato de que bem cedo suas operetas chegaram ao Brasil. A primeira delas, que estreou no Rio de Janeiro em 3 de fevereiro de 1865, foi *Orfeu nos infernos*, e o responsável pela novidade foi o empresário francês Mounsiieur Arnaud, que aportou no Rio com sua *troupe* de belas francesinhas, em 1859, inaugurando um teatro que “deu muito o que falar” na cidade: o Alcazar Lírico.²

Apesar do sucesso que *Orfeu nos infernos* alcançou no Rio, o fato de ter sido encenada em francês limitou o alcance do espetáculo junto a um público mais amplo. Por outro lado, *Orfeu nos infernos* era uma paródia à lenda grega de Orfeu e às várias adaptações que a mesma recebeu para o palco, o que pressupunha dos espectadores um conhecimento da Antigüidade Clássica e das várias óperas que a lenda inspirou para que fosse compreendida. Ou seja, a popularização da opereta no Brasil dependia de alguns elementos que propiciassem a sua “tradução” em termos que fossem apreendidos pelas platéias brasileiras.

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1868. Neste dia estreou, no teatro Fênix Dramática, na rua da Ajuda, a opereta *Orfeu na roça*, paródia do ator e dramaturgo fluminense Francisco Correa Vasques

² Embora não tenha sido o primeiro café-concerto da cidade, foi o Alcazar que inaugurou nas noites do Rio um tipo de espetáculo diferente do qual constavam números de canto, operetas, representações de ginástica e bailados interpretados por um belo elenco de atrizes francesas, que levantavam suas pernas vestidas com justíssimas calças de seda ao ritmo do canção, fazendo as “delícias” do público majoritariamente masculino que freqüentava aquela casa e assistia às récitas fumando e bebendo cerveja. Não foram poucas as críticas negativas desferidas contra a empresa de Arnaud por contribuir, como se dizia à época, para o “abastardamento” da cena nacional. Machado de Assis foi um dos que fez campanha declarada, por meio da imprensa, para a moralização do Alcazar. Ver para o assunto a série de cartas por ele escritas, de 27 de março a 10 de abril de 1864, na *Semana Ilustrada*, sob o pseudônimo *Dr. Semana*.

à paródia de Offenbach.³ No dia 17 de novembro, a peça já atingiria sua décima quarta representação. Tamanha foi a receptividade do público ao espetáculo que os anúncios dos jornais mais importantes da cidade começaram a circular a informação de que a opereta passaria a ser encenada em duas sessões, às tardes e às noites, nas terças, quintas, sábados e domingos, e os camarotes poderiam ser reservados no escritório do teatro, sendo as referidas reservas respeitadas até às onze horas da manhã do dia do espetáculo para o qual havia sido feita a reserva.⁴

Quando o *Orfeu na roça* completou cinqüenta representações, os atores do elenco do teatro Fênix Dramática fizeram uma homenagem a seu autor, oferecendo-lhe uma cópia da peça em miniatura, encadernada em ouro.⁵ No dia 9 de novembro de 1968, o *Jornal do Comércio* mencionaria, em um artigo escrito em tom satírico, que o *Orfeu na roça* vinha enriquecendo a empresa teatral do teatro Fênix a ponto de

[...] já se encontrar [...] dificuldade na colocação lucrativa dos seus capitais. Alguns sócios votam pela aquisição dos 'bonds' do governo; outros falam na construção de um teatro moderno; o Vasques é da opinião de que se compre ouro; o Heller quer apólices [...] Como eu ia dizendo, lá pela rua da Ajuda correm as coisas em maré de prosperidade" [grifo no original].⁶

Encurtando a história: em poucos meses *Orfeu na roça* atin-

³ O teatro Fênix Dramática foi uma empresa criada e dirigida pelo próprio Vasques em 1868. A partir do ano de 1872 a empresa passou a ser dirigida por Jacinto Heller, mantendo o mesmo nome, e Vasques continuou a participar dela como ator.

⁴ *Jornal do Comércio*, 17 de novembro de 1868.

⁵ FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: INL, s/d, p. 165.

⁶ *Jornal do Comércio*, 9 de novembro de 1868. No ano de 1868, em função da escassez de moeda, o ministério Itaboraí criou um empréstimo em que os credores do governo recebiam dele uma garantia em papéis chamados "bonds". Foi com este nome que os fluminenses batizaram o novo transporte público que a Companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico inaugurou no Rio naquele mesmo ano.

giria as quatrocentas representações, uma marca que, diga-se de passagem, superou a do *Orfeu nos infernos*.⁷ Essa recepção estrondosa das platéias fluminenses ao *Orfeu na roça* é paradigmática e a transforma em testemunho importante sobre um momento de transformação da cena teatral brasileira quando se aumentou a encenação de diferentes gêneros de teatro musicado pelas companhias teatrais em funcionamento no Rio de Janeiro, o que significou uma mudança nas concepções estéticas então vigentes e um aumento ponderável de público com benefícios financeiros para atores, autores e empresários.⁸

Tal transformação, todavia, foi fruto de tenso e longo processo para o qual alguns elementos foram determinantes, sendo um deles a própria trajetória artística percorrida por alguns dramaturgos que se dedicaram ao teatro musicado, pejorativamente denominados “carpinteiros teatrais” pelos críticos da época, como foi o caso de Vasques.⁹ Fluminense, mulato, filho natural nascido no interior de uma família de poucas posses, sem formação letrada,¹⁰ foi nos palcos que Vasques encontrou seu meio de sobrevivência e uma forma de inserção social. Desde o ano de 1859, quando escreveu *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*, sua primeira cena cômica, até o ano de sua morte, em 1892, Vasques dedicou-se simultaneamente à carreira de ator e à de dramaturgo, chegando a escrever mais de sessenta peças teatrais, a maior parte delas num gênero dramático: as cenas cômicas.¹¹ Esta dupla tra-

⁷ No contexto do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, nove ou dez encenações já eram consideradas um sucesso teatral efetivo.

⁸ Os gêneros de teatro musicado aos quais me refiro são as cenas cômicas, os *vaudevilles*, a mágica, a opereta, a burleta e a revista.

⁹ A expressão “carpinteiros teatrais” pode ser encontrada em alguns textos da época como, por exemplo, em BASTOS, Souza. *Coisas de teatro*. Lisboa: Bertrand, 1985, p. 94.

¹⁰ Vasques recebeu alguns rudimentos de instrução primária no Colégio Martinho que abandonou quando tinha dez anos para trabalhar na Alfândega do Rio de Janeiro.

¹¹ As cenas cômicas eram textos curtos, escritos em prosa ou em verso para um ou mais atores, abordando diversos assuntos a partir da costura de ele-

jetória transformou-o em um dos atores e dramaturgos brasileiros mais reconhecidos no Rio de Janeiro do século XIX, muito embora sua atuação como teatrólogo seja raramente mencionada nos trabalhos clássicos que se dedicam à história do teatro brasileiro.¹²

Vários foram os temas trabalhados por Vasques em suas peças. Um dos que ele mais explorou foi a vida teatral da cidade do Rio de Janeiro. Foi ela que lhe serviu de fonte de inspiração para as cenas cômicas *Um bilhete! Um bilhete! Para o benefício do Graça e Por causa da Emília das Neves*, nas quais Vasques daria conta da realidade vivida por dois atores famosos — Eduardo José da Graça e Emília das Neves —, cujos espetáculos provocavam um verdadeiro *frisson* na cidade, colocando os cambistas de prontidão nas portas dos teatros, onde vendiam bilhetes até pelo dobro do preço a espectadores incautos. As cenas cômicas *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* e *D. Rosa assistindo a un spectacle extraordinaire avec Mlle. Riset* foram inspiradas no Alcazar, café-concerto responsável pela introdução da opereta e do canção nos palcos brasileiros. *Um ator sem teatro*, por sua vez, é uma crítica bem humorada às interpretações “descabeladas” próprias da escola romântica, tão do agrado de João Caetano.

mentos diversos. Dentro desta “receita” existiam algumas convenções, tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença da música, aproveitando melodias e ritmos já conhecidos tais como os lundus, maxixes e cateretês; números de danças; imitações de animais e de diferentes sons; números de mágicas ou de “sortes” (como se dizia naquele tempo) e a abordagem de assuntos do cotidiano. As cenas cômicas apresentavam ainda uma outra peculiaridade: eram encenadas em palcos e picadeiros, tanto no Brasil quanto na Europa, o que as tornava bastante populares entre diferentes platéias. E este público era realmente diversificado, compondo-se de caixeiros, estudantes, famílias, e, até mesmo, no caso do Brasil, dos imperadores, freqüentadores assíduos dos espetáculos protagonizados por Vasques. Cabe ainda mencionar que Vasques publicou a maior parte de suas cenas cômicas em edições baratas, do tipo literatura de cordel, que vendia nas bilheterias do teatro ou em sua própria casa. Alguns destes exemplares encontram-se no Setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹² Refiro-me, aqui, a autores como J. Galante de Souza, Chichorro da Gama, Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, dentre outros.

Mas outros temas foram também por ele visitados. Em *O selo da roda*, extraída de um romance-folhetim do lisboeta Pedro Ivo, Vasques abordou a questão da marca social que as crianças abandonadas na Roda dos Expostos levavam pelo resto da vida. Na cena cômica *Aí! Cara Dura* ele levou para o palco um tipo popular do Rio, uma versão do atual “cara-de-pau”, que entrava nas festas sem ser convidado e tirava vantagem de diversas situações, sempre se vangloriando da sua esperteza. *Os Capoeiras* abordaria um assunto que deixava a capital do Império em sobressalto: a atuação das maltas de capoeiras e a perseguição que sofriam por parte da polícia. *A volta ao mundo em 80 dias à pé*, baseada no romance de Júlio Verne, é uma crítica bem humorada ao “mundo” representado pelo Rio de Janeiro, com suas ruas, bairros, problemas e situações sérias e hilariantes. Nesta peça, inclusive, a sonoplastia contou com a ajuda de Emiliano, um habitante das ruas da cidade que vivia da caridade pública e tinha uma especial habilidade para imitar com a boca o som de locomotivas, o que lhe valeu o apelido de “Estrada-de-ferro”. Em *O Zé Pereira Carnavalesco*, Vasques tratou do carnaval por meio de uma de suas brincadeiras mais populares: os grupos de Zé-Pereira. *Viva o circo Grande Oceano* e *Adeus Circo Grande Oceano* remetiam-se à concorrência que os circos estabeleciam com as companhias teatrais quando se instalavam na cidade, deixando os teatros vazios, enquanto o circo transbordava de espectadores. Já em *O fim do ano por um vendedor de vigésimos*, Vasques cedeu espaço para que se escutasse a defesa dos vendedores de loterias, ou “vendedores de vigésimos”, figuras criticadas constantemente pelos jornais da cidade, muitas vezes por eles chamados de “cancros roedores” dos bolsos alheios. Vasques se inspiraria, ainda, no romance-folhetim *As proezas de Rocambole* para escrever *Rocambole no Rio de Janeiro*, na qual o herói trapaceiro de Ponson du Terrail aparecia na Corte, não em carne e osso, mas manifestando-se através da incorporação, pelos habitantes da cidade, de atitudes, gestos, linguagens e falcatruas que lhe eram típicas.

A política, no sentido estrito da palavra, também esteve presente em algumas peças do Vasques. N’ *O advogado dos caixei-*

ros o autor faria a defesa do fechamento das lojas aos domingos, uma reivindicação antiga dos empregados do comércio. Nas cenas cômicas *A Questão Anglo-brasileira* e *O Brasil e o Paraguai* foram as relações do Brasil na região do Prata o tema por ele privilegiado. Em *Legalidade e ditadura*, Vasques elaboraria uma crítica à política do encilhamento à inflação desenfreada e mudanças de valores que a mesma vinha provocando.

Mas foi, sem dúvida, *Orfeu na roça* que levou seu nome à consagração, transformando-o num dos dramaturgos mais populares do Rio de Janeiro oitocentista. A extensão deste reconhecimento público pode ser avaliada pelo tratamento a ele dispensado por seus contemporâneos. “O Chico”, para os mais íntimos, ou simplesmente “o Vasques”, com a maior familiaridade, para imprensa e admiradores, contou com a simpatia das platéias até a época de seu falecimento, quando recebeu de amigos e admiradores uma manifestação pública de pesar nas ruas do Rio de Janeiro onde passou o seu cortejo fúnebre.¹³ Espetáculos em seu benefício, segundo consta, não precisavam de recomendação, e devia dar-se por satisfeito quem conseguisse arranjar um lugarzinho na platéia ou no camarote.¹⁴

Em relação aos críticos teatrais, como anteriormente mencionado, Vasques não foi tão bem recebido. Ao contrário, não são poucos os textos da época em que encontramos referências ao seu trabalho reputando-o desprovido de qualquer valor literário e voltado apenas para o divertimento, sem qualquer comprometimento com a arte ou com a educação das platéias.¹⁵ Um deles, por ocasião da representação da cena cômica *O ginásio de roupa*

¹³ *A Gazeta de Notícias*, 12 dez, 1892.

¹⁴ Espetáculos em benefício eram aqueles em que a renda da bilheteria era toda revertida para o beneficiado. Geralmente os benefícios faziam parte dos acordos verbais firmados entre atores e empresários, variando o número e o dia da semana em que seriam oferecidos de acordo com a fama do beneficiado.

¹⁵ Ver, para o assunto, as críticas de Machado de Assis publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* no ano de 1868 e as críticas dos censores do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão responsável pela censura teatral no Império, que constam do Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

nova, escrito para ser encenado na reabertura do Teatro Ginásio Dramático após este haver passado por uma grande reforma, diria que esta peça não passava de mais de “uma dessas extravagâncias de momento, que o Vasques improvisa entre dois charutos”, com sua peculiar veia cômica. Para este crítico, como para tantos outros do período, as peças do Vasques não podiam ser reconhecidas como verdadeira dramaturgia, por serem escritas “às pressas” e sob encomenda para determinadas ocasiões, o que demonstrava o seu descompromisso com a arte, e se suas peças rendiam bilheteria era porque seu autor apelava para o riso como chamariz para atrair o público.¹⁶

Na primeira edição de *Orfeu na roça*, Vasques fez questão de incorporar uma advertência na qual mencionava a rejeição da crítica oficial à sua dramaturgia, na qual dizia:

ANTES DA LEITURA

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 a maiores defeitos.

Feita esta explicação, fico com a minha consciência tranqüila e dou plena desculpa às línguas da crítica oficial.¹⁷

A menção ao “espírito da paródia”, nesta advertência, é indicativa de uma outra questão sobre a qual a crítica vinha se debruçando com afinco naqueles tempos. De acordo com os críticos teatrais, a paródia não era digna de ser considerada um gênero dramático por não passar de uma espécie de cópia de má qualidade ou caricatura burlesca de idéias ou temas criados por outros autores, além de não contribuir em nada para o aprimoramento da cena, na medida em que invocava normas, valores, costumes ou

¹⁶ O espetáculo ocorreu no dia 5 de setembro de 1864.

¹⁷ Apud FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: INL, s/d, p. 166.

sentimentos em contexto invertido, com o único objetivo de ridicularizá-los. Ou seja, o uso de uma “fórmula” que de maneira “desabusada” quebrava qualquer hierarquia de valores, praticando todo tipo de aliança ou dessacralização da literatura dramática, transformava a paródia, de acordo com a visão daqueles críticos, em uma espécie de pilhagem narrativa (no sentido de usurpação de propriedade), com intenções unicamente utilitárias, a principal delas o divertimento dos espectadores.

Os significados atribuídos à paródia por Vasques eram, porém, inversamente proporcionais aos veiculados pelos críticos teatrais. Na apresentação publicada na edição de sua cena cômica *As pitadas do Velho Cosme*, respondendo a algumas críticas negativas que a peça vinha recebendo, Vasques diria:

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

O Trovador, ópera de merecimento, foi parodiado pelo Sr. Paulo Midosi Júnior, no seu espirituoso José do Capote, que não só aqui como em Lisboa, tem sido coberto de aplausos [...] O Dr. Macedo, o faceto autor da Moreninha e Vicentina [...] parodiou o nosso primeiro ator João Caetano no seu Novo Otelo, que eu represento com aceitação do público.

Esse, ou esses que me mordem, nem ao menos têm o bom senso de observar que a paródia se faz ao mérito, e que a caricatura burlesca não oferece motivo, nem se presta a este gênero de composições. Termino aqui [...] esse ou esses que não me compreendem, [não percebem] que neste mundo há uma senhora tão velha como ele, cega de nascença, chamada ignorância, mãe de um menino que anda por aí muito mal criado, chamado atrevimento [grifos no original].¹⁸

¹⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de junho de 1861.

O tom irritadiço deste texto, para além de um desabafo do seu autor, indica algo mais. Nele é possível perceber uma discor-dância que revela o confronto entre diferentes concepções estéticas, confronto este que foi tomando proporções mais avultadas na medida em que o século foi avançando e os diferentes gêneros de teatro musicado foram fincando raízes sólidas em palcos brasileiros.

Porém, esta sensação de rejeição por parte da crítica não foi experimentada pelo Vasques de maneira solitária. Ao contrário, se acompanharmos as avaliações de trabalhos teatrais assinados por indivíduos de formação profissional e condição social semelhantes à sua, podemos encontrar um certo tom consensual de lamento em relação a algo que os críticos viam como inversão de uma norma, com os dramaturgos cedendo ao gosto das platéias, ao invés de buscar conduzi-las no caminho do aperfeiçoamento do gosto artístico. Como decorrência desta inversão, segundo aqueles críticos, vivenciava-se um momento de propagação de um repertório que não passava de um

[...] amontoado de estultices e truanismo e a razão para tal ordem de coisas era óbvia. Qualquer incapacidade se julga habilitado a ser comediante, ajunta a vontade à execução e produz um aleijão, um Quasimodo, [...] e eis em cena o mirrado fruto do inepto, que em um momento de tresvario julgou ser autor.¹⁹ [grifo no original].

A explicitação desta noção, da forma como elaborada no texto acima, permite ver que a crítica ao valor dos gêneros dramáticos que começaram a se popularizar no período baseava-se num critério de avaliação no qual o texto era considerado o elemento central de uma encenação. Para os dramaturgos que investiam nestes novos gêneros teatrais, contudo, o texto era mais um (e não necessariamente o principal) componente de uma representação teatral.

Sobre as peculiaridades destes novos gêneros teatrais, Fran-

¹⁹ Ver o jornal fluminense *O Acajá* de 31 de maio de 1861.

cisque Sarcey, tomado então como mestre inquestionado da maior parte dos críticos teatrais europeus e brasileiros, já chamava a atenção em seus textos. Segundo ele, o teatro era intrinsecamente alheio à literatura, e a cena obedecia às suas próprias leis e à sua própria lógica, o que fazia com que o elemento poético de um drama muitas vezes colidisse diretamente com o resultado que se esperava dele como peça de teatro. Decorre deste fato a expressão *c'est du théâtre* por ele cunhada para definir esta nova concepção sobre a cena, que remete à adaptabilidade da peça ao tablado, ao emprego de métodos puramente teatrais na dramaturgia, e a um esforço efetivo do autor para conquistar o público. Ou seja, Sarcey defendia a idéia de que a eficácia do teatro dependia de uma série de convenções e artifícios próprios do tablado (por ele denominados *tricheries*), que não se confundiam com literatura.²⁰

Tais observações são elucidativas pois nos permitem compreender que as mudanças operadas no teatro europeu no século XIX, às quais os homens brasileiros de letras estavam antenados, acabaram por permitir que indivíduos que dominavam os meandros da interpretação e a maquinaria do palco, sem contudo serem letrados, investissem na profissão de dramaturgo sendo provavelmente esta sensação de intromissão no fechado “mundinho” das letras o que parecia incomodar os literatos envolvidos com o teatro à época.²¹

É a partir desta constatação que se torna inteligível a expressão “carpinteiros teatrais”, forjada por homens que transformaram a educação formal em símbolo de diferenciação e marca de status social e que também explica como a dramaturgia configurou-se,

²⁰ SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre*. Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1900.

²¹ Ao fazer alusão ao mundo fechado das letras estou me remetendo à noção de que a educação formal adquirida nos espaços institucionais de legitimação de saber transformava os letrados em membros de uma espécie de clube fechado que lhes abria as portas para alçar vôos mais altos, tais como a carreira política e a magistratura.

naquele contexto histórico, como um local propício a conflitos e tensões entre grupos diversos com as hierarquias construídas em seu nome sendo regidas por outros critérios além dos estéticos.

Diante de tal constatação impõe-se uma questão: qual o papel desempenhado por Vasques para a popularização do teatro musicado no contexto brasileiro da segunda metade do século XIX, popularização esta que o teria transformando numa espécie de Offenbach tropical?

O objetivo deste artigo é procurar encaminhar possíveis respostas a esta questão utilizando *Orfeu na roça* como porta de entrada para adentrarmos o problema. Para tanto, propomos elaborar uma análise que priorize as relações entre história e literatura a partir das aproximações internas e externas ao texto literário. A literatura não será vista aqui, contudo, como um “reflexo” da realidade ou como um discurso que copia e repete os fatos, mas como algo que cria, constrói e intervém intencionalmente numa dada realidade. Dito de outra forma, o texto literário valerá para este trabalho a partir da sua função referencial, como uma construção, e não como um dado, na medida em que ficção e realidade nele se misturam para criar uma imagem que é a visada pelo autor, e que é também a maneira como ele cria na historicidade de sua produção e na intencionalidade de sua escrita.²²

Teatro realista *versus* teatro musicado

A origem do *Orfeu nos infernos*, de Offenbach e a da versão brasileira de Vasques desta paródia podem servir de ponto de partida para encaminharmos nossas reflexões. *Orfeu nos infernos* é a lenda grega recontada de um músico — Orfeu — que sai do Olimpo e desce ao mundo dos mortos para de lá trazer sua consorte Eurídice, a quem muito amava e com cuja morte não se conforma-

²² CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. de M. (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

va. A lenda de Orfeu serviu de inspiração para diferentes óperas. No século XV, foi transformada numa tragédia lírica de nome *Orfeu*, de autoria de Politien. No século XVII, inspirou a composição do drama lírico *Orfeu e Eurídice*, escrito em versos italianos. No século XVIII, reapareceu como uma ópera em três atos, intitulada *Orfeu* e musicada por Gluck.

Ao criar seu *Orfeu nos infernos*, Offenbach inovou baseando sua opereta numa versão bastante peculiar da lenda e das óperas nela inspiradas, além de recheá-la de elementos satíricos. Das diferenças introduzidas por Offenbach, contudo, a mais marcante residia na idéia de que todas as personagens,

[...] neste e noutro mundo, só mantém as aparências por causa da opinião pública que, fazendo as vezes de coro grego, reivindica o papel moralizante da peça: “Je suis l’opinion publique/un personnage symbolique/ Ce qu’on appelle un raisonneur”.²³

Se compararmos a função do *raisonneur* instituído pelo Orfeu de Offenbach, ao *raisonneur* até então presente nas peças da denominada estética realista, em voga nos palcos europeus e brasileiros no período de aparecimento do teatro musicado nas suas mais diferentes acepções, podemos perceber uma diferença significativa que provavelmente deve ter contribuído para que esta paródia alcançasse tanto sucesso.

José de Alencar definiu o realismo teatral ao atribuir ao dramaturgo Alexandre Dumas Fils, considerado o precursor deste novo campo estético, uma maior preocupação com os valores humanos e literários “elevados”, o que à época convencionou-se chamar o “efeito moral” que o palco supostamente exercia sobre as platéias. O próprio Dumas Fils afirmaria, no prefácio a *Les Fils Naturels*, que “toda literatura que não se preocupa com a perfectibilidade, a

²³ Cf. PRADO, Décio de Almeida. A comédia brasileira. *Folha de S. Paulo*. 6 jul. 1997, Caderno Mais!

²⁴ Alexandre Dumas Fils. *Théâtre complet*. Paris: Clamn Lévy Éditeur, s/d, v. III, p. 29-31

moralidade, o ideal e o útil é, numa palavra, morta ao nascer”.²⁴ Portanto, para Dumas Fils, tanto quanto para os seguidores de suas idéias no Brasil, o teatro deveria mostrar o homem como ele é, mas só para indicar no que podia tornar-se e como conseguiu.²⁵

“Escola de costumes”, para utilizarmos um termo da época, esta a nova função atribuída ao teatro pela estética realista descortinando possibilidades de inserção na realidade social para os dramaturgos com proporções até então desconhecidas e aparentemente ilimitadas. Cópia e lição passavam a ser os dois requisitos básicos sobre os quais os teatrólogos deveriam se debruçar, correspondendo a uma dupla exigência de verossimilhança e utilidade. A partir desta concepção, o teatro assumia a função de buscar na sociedade os exemplos que esta lhe oferecia, recambiando-os em forma de lição a ser seguida, denotando que a imagem refletida no palco não deveria ser uma reprodução neutra e mecânica do real. Desta maneira, e por estar presa a uma noção de arte vinculada à noção de educação da sociedade, as comédias realistas ou “dramas de casaca”, tal como também ficaram conhecidas estas peças, se transformaram em teatro de tese, chamando escritores, críticos, atores e público para a polêmica social.²⁶

Dentro desta nova “receita” proposta pela estética realista, alguns temas, tais como o casamento e a família, foram privilegiados por “servirem como uma luva” ao propósito de transmitir ao público determinados valores morais e éticos. Mas não apenas isto. Concebeu-se uma nova personagem — o *raisonneur* —, cuja função era a de ser o porta voz das idéias e das lições moralizantes do autor às platéias.

²⁵ Alinharam-se na defesa do realismo teatral no Brasil homens de letras como José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e Quintino Bocaiúva, apenas para citar alguns.

²⁶ Cf. SOUZA, Silvia Cristina Martins. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. As comédias realistas eram também chamadas dramas de casaca porque, por não ter como objetivo final o riso, estavam mais perto do drama.

O primeiro *raisonneur* apareceu em *Mulheres de mármore*, de Barrière e Thiboust e recebeu o nome de Desgenais, que vem de Diógenes — personagem lendária da mitologia grega que vivia com uma lanterna na mão à procura de um homem honesto no mundo — e foi muitas vezes por este nome que o *raisonneur* foi identificado em textos de crítica teatral no Brasil.²⁷ Intencionalmente concebida para aliciar o espectador, esta personagem, na visão dos dramaturgos realistas, exercia um grande poder persuasivo sobre as platéias, fazendo com que elas introjetassem as idéias que saíam de sua boca, ao mesmo tempo em que colocava nas mãos dos teatrólogos uma arma poderosa para influenciar os espectadores, resultando disto a importância da qual esta personagem passou a ser revestida.

Até o século XIX pode-se dizer que a questão de o dramaturgo exprimir-se por meio das suas personagens não foi colocada com agudeza. Com o teatro realista, contudo, o autor passou a aparecer sob as vestes do *raisonneur*. Raymond Willians observou que esta nova personagem, que cumpria no enredo a função de unir tese e exposição de idéias, acabou por ajudar a transformar a comédia realista numa forma dramática quase única, por ser completa a congruência existente entre seu público-alvo, pertencente a um determinado segmento social — a burguesia; seus dramaturgos, oriundos deste mesmo meio, e seu material dramático, preso a esta mesma vida. Vindo reiterar tais observações, cabe salientar que *raisonneur* era geralmente inspirado em advogados ou médicos, o que além de confirmar a idéia de Willians sobre sua vinculação com um dado segmento social aponta, adicionalmente, para a função simbólica da qual estava revestida a personagem que tinha na ação a função de diagnosticar o erro ou a doença, para os demais personagens e para as platéias, prescrevendo-lhe a pena ou a cura.²⁸

²⁷ Ver a crítica de Machado de Assis a “Os mineiros da desgraça” em *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1942.

²⁸ WILLIANS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.159-63.

Se levarmos todos estes elementos em consideração, podemos entender porque Offenbach escandalizou críticos e escritores franceses. Afinal, na trama de sua opereta, o casamento e a família, vistos como instituições básicas da sociedade, transformaram-se em temas controversos e em motivo de riso, uma vez que Orfeu e Eurídice não eram tão apaixonados e fiéis um ao outro, como nas outras versões da lenda, e cultivavam amores extraconjugais e escusos, dos quais não escapava sequer o Olimpo, onde reinava a desarmonia entre os casais e eram comuns as traições entre esposos. Assim, em lugar de uma postura sisuda e de uma crítica permeada por teses moralmente rígidas subjacentes ao texto, a opereta de Offenbach utilizava-se de uma linguagem jocosa, lançando mão da dubiedade de sentidos para fazer uma leitura ácida de tais instituições consubstanciando-se, desta maneira, como uma imagem crítica da sociedade do seu tempo. Por meio do artifício do riso, Offenbach levava o espectador a pensar nas mazelas de uma sociedade que, apesar de pintada como grave e sóbria pela dramaturgia realista, tinha um forte lado de frivolidade e hipocrisia.

Se compararmos o *raisonneur* de *Orfeu nos infernos* ao *raisonneur* das comédias realistas podemos perceber a distância que os separam, pois a personagem emergia das mãos de Offenbach revestida de novas feições, retirando simbolicamente de uma determinada parcela da sociedade, da qual os dramaturgos da comédia realista se colocavam como porta-vozes, o direito de julgamento e a função moralizante, transferindo-o para a opinião pública.

A paródia de Vasques à paródia de Offenbach manteve estas mesmas características, mas traduziu as questões abordadas em termos locais. *Orfeu na roça* é dividida em três atos e a ação se passa na “roça na província do Rio de Janeiro. Época 18...”²⁹, ou seja, nos arrabaldes da cidade, já que o Rio, em meados do século XIX, não passava de uma cidade tacanha e provinciana, se comparada às cidades européias que usufruíam do mesmo *status* de

²⁹ FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. obra citada, p. 168

capital. Estes arrabaldes, por sua vez, eram habitados por uma parcela pobre da sociedade, sobretudo por homens livres com poucas posses, libertos e escravos, estes últimos sob a tutela de seus senhores ou aquilombados.³⁰ É neste mundo que transitam as personagens de Vasques sendo elas um vendedor de mel de abelhas, o escrivão do Juiz de Paz e o próprio Juiz, o barbeiro da freguesia, um pescador, um capitão reformado, um ex-empregado de estrada de ferro, e moleques e negrinhas da fazenda, estes últimos como deuses e deusas que compunham o coro da opereta.

Sobre o tempo em que se desenvolve a trama, ainda que Vasques não o tenha definido, alguns indícios nos levam a localizá-lo precisamente, já que existem menções, na fala de alguns personagens, à Guerra do Paraguai e ao Alcazar Lírico.

Por fim, mas não em último lugar, vale mencionar que as personagens do Orfeu de Vasques são versões abrasileiradas das personagens do Orfeu, de Offenbach. Segundo Décio de Almeida Prado, o êxito de Vasques foi justamente ter casado “França e Brasil, Offenbach e Martins Pena” num movimento original cujo resultado foi uma paródia de costumes brasileiros.³¹ Assim, das mãos de Vasques, Orfeu emergiu como o músico Zeferino Rabeca; Morfeu, deus do sono, transformou-se em Joaquim Preguiça; Cupido passou a responder pelo familiar apelido Quinquim das Moças; e a Opinião Pública, o *raisonneur* da sua opereta, foi batizada com o nome de Chico da Venda.

São múltiplos os elementos contidos em *Orfeu na roça* que servem a uma abordagem histórica, mas apenas um deles será

³⁰ Ver sobre os quilombos nos arrabaldes do Rio de Janeiro AMANTINO, Márcia, “Sobre os quilombos do sudeste brasileiro nos séculos XVIII e XIX”. In: FLORENTINO, Manolo e MACHADO, Cacilda (Org.). *Ensaio sobre a escravidão I*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Cabe ainda observar que os escravos não eram propriedade apenas de senhores ricos: seus donos encontravam-se espalhados por diversos setores sociais, havendo mesmo escravos que possuíam escravos.

³¹ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

privilegiado neste artigo, a saber, o universo no qual transitam seus personagens, que é o dos homens pobres livres do império.

Em cena, *Orfeu na roça*

A estrutura que a sociedade brasileira apresentava no período imperial foi fruto de um longo processo que, tomando por base os atributos de propriedade e liberdade, determinou hierarquicamente o papel social e político dos diversos elementos que a constituíam dividindo-os em três “mundos”, para utilizarmos a definição criada pelo historiador Ilmar R. Mattos.³²

Segundo Mattos, foi a escravidão que, no século XIX, reforçou as bases anteriormente erigidas de uma sociedade permeada por um certo “sentimento aristocrático”, que não apenas atribuía ao escravo a competência para trabalhar, tornando-o membro por excelência do “mundo do trabalho”, como reservava aos membros das classes dominantes uma competência específica — a de fazer parte do “mundo do governo” —, sendo que governar significava tanto dirigir física e moralmente as propriedades (a começar pelos escravos), quanto governar o estado. Nesta última dimensão, o ato de governar transformava os membros das elites dominantes em cidadãos ativos e, por governarem o estado, estes indivíduos representavam-se como “povo”.

Por serem entendidos como necessariamente ordenados, os “mundos” do governo e do trabalho eram complementados por um terceiro: o chamado “mundo da desordem”, constituído basicamente pelos diferentes tipos de homens livres pobres — a “plebe” ou “escória da população” —, como eram chamados pelas elites dominantes da época. Distribuídos de maneira irregular pela imensidão do território, eles dependiam de vínculos pessoais para sobreviverem, e tinham em comum o fato de viverem suspensos no espaço de uma transição entre sua situação de origem e um

³² Ver para o assunto MATTOS, Ilmar Rolof. *O tempo Saquarema: a formação do estado imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1994.

ponto de chegada difícil (quando não impossível) de ser alcançado. Eram eles, dentre outros, os oficiais com patentes mais baixas, os estalajadeiros, cutileiros, alfaiates, padeiros, taverneiros, açougueiros, barbeiros, atores dramáticos, que por se situarem à margem da grande produção voltada para a exportação eram desclassificados social e politicamente, muito embora as atividades que exercessem fossem vitais para a sobrevivência das comunidades, notadamente as cidadinas. Isto significa dizer que aos homens livres pobres ficava reservado um papel secundário, sendo seu mundo intermediado pelos senhores e escravos, situação que contribuía de modo decisivo para depreciar o trabalho, aos seus olhos, e para desqualificá-los socialmente, sendo ora vistos como marginalizados, ora como vadios, ora como capatazes, ora como “caçadores” de escravos. Nos anos 1880, enfim, estes homens já seriam pejorativamente identificados como membros das chamadas “classes perigosas”, uma expressão que emergiu da noção de que a pobreza de um indivíduo era fato suficiente para torná-lo um malfeitor e portador de vícios tais como a ociosidade, o que o tornava passível de suspeição generalizada por parte da sociedade.³³

Nesta sociedade rigidamente hierarquizada e excludente, o acesso à educação formal era privilégio de poucos, e não surpreende que a maior parte da população fosse analfabeta o que, todavia, não impediu que o jornalismo nela trilhasse uma trajetória semelhante à percorrida nos países europeus, e que nela também passasse a ser visto como instrumento de “civilização”. As leituras coletivas em voz alta, proferidas nas boticas, botequins, residências ou esquinas da cidade, assim como o hábito de emprestar livros e jornais levaram à multiplicação da leitura relativizando as fronteiras entre o mundo letrado e a transmissão oral.

As supostas vantagens deste instrumento civilizador foram

³³ Para uma discussão minuciosa sobre as “classes perigosas” no império ver CHALHOUN, Sidney, *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

descritas de maneira eloqüente por Machado de Assis, em 1859, nos seguintes termos:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.³⁴

Além deste, um outro espaço foi revestido de igual função pedagógica no período, tendo supostamente a mesma eficácia que o jornal na formação da sociedade — o teatro. Esta dimensão pedagógica atribuída ao palco foi também explicitada por Machado de Assis em um artigo publicado n' *O espelho*. Nele, Machado diria que existiam três canais de iniciação e educação da sociedade — a tribuna, a imprensa e o palco —, sendo este último por ele considerado o mais eficaz dos três porque

[...] na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, nem análise. [...] É quase capital a diferença.³⁵

A julgar pelas palavras e Machado de Assis, o teatro era superior à imprensa e à tribuna porque dispensava a mediação do narrador, dirigindo-se diretamente ao público, mostrando a sua história como se fosse realidade, e o espectador era levado a acreditar neste tipo de ficção que entrava pelos seus olhos e ouvidos uma noção, sem dúvida, bastante depreciativa e infantilizada das platéias.

O que, no entanto, entendia-se por educação da sociedade

³⁴ *Correio Mercantil*, 12 de janeiro de 1859.

³⁵ *O Espelho*, dia 25 de setembro de 1859.

naquele contexto? Se examinarmos, por exemplo, a própria *Encyclopédie*, talvez a maior obra educacional da época, veremos que nela é lamentado o fato de as escolas não mais se preocuparem com a educação moral, lamento este que aparece seguido de uma definição de quais seriam os esforços dos educadores: o de difundir o conhecimento “disperso na terra” como um meio de fazer com que os homens, ao “se tornarem mais ilustrados, tornem-se ao mesmo tempo mais virtuosos e mais felizes [...] já que tudo o que não tem a felicidade ou a virtude como finalidade não é nada”.³⁶ Educar era, portanto, introduzir os homens nas “luzes do século”, fazendo-os incorporar determinados valores morais tidos como “superiores”, tarefa esta que estava confiada a uma parcela específica da sociedade — a formada pelos homens ilustrados. Assim, a educação não se confundia com a escola, nem os educadores com mestres de profissão, e filósofos, jornalistas, romancistas, homens de letras e dramaturgos, em geral, tenderam a se considerar educadores devotados à tarefa de conduzir a sociedade.

Se no teatro realista, os dramaturgos utilizaram-se do *raisonneur* para atingir o objetivo de levar as “luzes” do século aos espectadores, tornando-o porta-voz das lições moralizantes que o autor procurava passar às platéias, esta função da personagem foi aos poucos sendo modificada. No caso específico das operetas, a função do *raisonneur* passou por uma modificação radical, à qual já nos referimos anteriormente. Quando a opereta “nacionalizou-se”, por meio das mãos de Vasques, esta nova característica da personagem foi por ele mantida.³⁷ No *Orfeu na roça*, a opinião pública é representada pelo Chico da Venda, alguém que não tra-

³⁶ “Collège” e “encyclopédie”. In: DIDEROT E D’ALEMBERT (Ed.), *L’Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Paris: 17 v., 1751-65.

³⁷ A opinião pública foi personagem recorrente nos inúmeros gêneros de teatro musicado, às vezes aparecendo relacionada com uma outra personagem — o Zé Povinho. É exemplar desta afirmação a revista de ano de Arthur Azevedo e Lino D’Assunção, intitulada *O Rio de Janeiro em 1877*, na qual a opinião pública — o Zé Povinho — e um espectador são os personagens principais.

zia a chancela de um homem de letras, e que não passava de um pedestre, nome dado ao policial da mais baixa patente da polícia do império, recrutado entre os segmentos mais pobres da sociedade, ou seja, os homens livres pobres.

Desde meados do século XIX, a polícia do Rio de Janeiro passou por uma reestruturação interna, sendo todo o corpo policial diretamente subordinado ao ministro da Justiça, a quem cabia a indicação de delegados, subdelegados e pedestres, que eram formalmente nomeados pelo imperador.³⁸ Dentro desta nova estrutura, cabia aos pedestres assistir os subdelegados e patrulhar as freguesias da cidade das dezoito horas à meia-noite, circulando nas ruas armados de cassetetes, usando uniformes esporadicamente e recebendo salários muito baixos. Como decorrência desta baixa remuneração, a função de pedestre acabava por não atrair indivíduos mais qualificados e os que aceitavam o emprego eram os que assim o faziam por falta de melhores alternativas.³⁹

Vê-se, portanto, que a personagem “Opinião Pública”, do *Orfeu na roça*, fazia parte do denominado “mundo da desordem”, e este personagem logo na primeira cena dizia a que veio:

Quem sou eu? Da polícia antiga
Dos pedestres, perfeição!
Todo o mundo os meus passos siga,
Porque hoje nesta intriga
Do público, serei — opinião
Sou pedestre, bem sei,
mas sou honrado,
Gozando neste lugar grande influência
Guió fielmente o bem, puno o malvado

³⁸ Refiro-me à reforma judicial de 1841. Maiores informações sobre este assunto podem ser encontradas em HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

³⁹ Os salários dos pedestres eram inferiores aos de outros trabalhadores livres qualificados e ao de feitores de escravos, sendo inferior também aos dos escravos artífices. Somente os negros de ganho recebiam menos do que eles.

Minha espada simboliza — a Providência

.....
Julgando o mundo hoje venho
Com minha cortante espada
Resolver se esta paródia
Merece ser estimada.⁴⁰

O Chico da Venda concebido por Vasques era, sem dúvida, uma personagem “problemática”, pois fora construída de maneira a dar voz à opinião pública, elevando-a à categoria de *raisonneur*. Ao assim proceder, portanto, Vasques inverteu certas convenções teatrais, uma vez que o *raisonneur* das comédias realistas era sempre inspirado nas camadas sociais mais elevadas.

Todavia, segundo as palavras do próprio Chico da Venda, a função moralizante da peça podia ser por ele exercida não pela sua condição social, que o desqualificava aos olhos da sociedade, mas por sua honradez o que significa dizer que, para esta personagem, os valores morais não estavam associados às posições sociais, e que eram homens como ele que seriam os representantes legítimos do povo e porta-vozes da sua opinião, por serem parte efetiva deste povo, algo que as elites não poderiam ser porque sua educação, ocupação e treinamento as tornavam muito diferente da população não sendo, portanto, dela representativa.⁴¹ Neste sentido, pode-se dizer que Vasques também inverteu certas convenções sociais, pois apresentava no palco uma concepção de povo bastante diferente daquela difundida pelas elites, que se diferenciavam da “escória da população” com base num padrão de regras de coexistência social por elas criado e norteado por critérios de propriedade e liberdade que lhes permi-

⁴⁰ FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: INL, s/d, p. 168.

⁴¹ Remetendo-se a esta elite José Murilo de Carvalho em *A construção da ordem* (Rio de Janeiro: Campus, 1980, p. 177) diria que ela “era mesmo não representativa das divergências ou da ausência de articulação dos diversos setores da classe dominante, embora não representasse interesses que fossem a eles radicalmente opostos”.

tia estabelecer distinções entre os indivíduos mas, acima de tudo, hierarquizar os elementos constitutivos da sociedade.

Era também o Chico da Venda a personagem capaz de inspirar nas outras o sentimento de necessidade de manutenção das aparências, tal como na cena VI que se inicia com Mamede, o juiz de paz, negando-se a atender um pedido de audiência de Zeferino Rabeca. Todavia, quando Constantino, seu compadre, lhe avisa que Zeferino Rabeca viera acompanhado do Chico da Venda, Mamede retrocede dizendo:

Mamede — A Opinião Pública!... O pedestre que ainda há poucos dias esteve na cidade! Meus filhos, suspendamos as questões domésticas!

Manoel João — Não o receba!

Todos — Recebei-os, recebei-os...

Mamede — por força!...Sou juiz de paz e hei de fazer justiça a todos!...Já tens medo, tratante?...

Manoel João — Eu, senhor, nunca escorreguei no exercício de minhas funções! (Gritando) podem entrar!

Mamede — Quem é que lhe deu licença para dar ordens em minha casa?!...Podem penetrar! (Aos mesmos) Vocês não façam asneiras! A Opinião Pública aí vem, portem-se com decência! Onde está o meu fitão?...A minha casaca dos domingos?...Quero aparecer com todo o meu esplendor!...(Grande movimento) — trazem-lhe a casaca e o fitão. A ela, Deolinda, aqui à minha direita — sinhá D. Ana, aqui à minha esquerda!...⁴²

Vê-se que, assim como Offenbach, Vasques concebeu sua “opinião pública” revestida do poder de fazer com que todos se preocupassem em manter as aparências quando diante dela. Mas, se este é um ponto em comum entre as duas personagens, é necessário ressaltar as peculiaridades do *raisonneur* de *Orfeu na roça*. Numa sociedade na qual, para ser reconhecido e, se possí-

⁴² FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: INL, s/d, p. 189.

vel, admirado como pessoa de importância, o culto às aparências e aos emblemas exteriores valiam tanto ou mais que a própria realidade e aparentar fidalguia ou influência, bem como vestir-se com pompa e circunstância, passavam a ser hábitos perseguidos com tenacidade por quem não quisesse passar por pobre ou miserável, ainda que o fosse.⁴³ Levando-se em conta, também, que o Chico da Venda era alguém do estigmatizado “mundo da desordem”, a situação exposta na cena, com o Juiz de Paz preocupado em manter as aparências ao recebê-lo, deve ter se assomado como hilariante para quem assistiu às encenações da peça.

Mas em alguns espectadores ela possivelmente deve ter provocado um riso nervoso, por desnudar um outro lado das regras que norteavam aquela sociedade, pois ao produzir tal inversão esta comicidade acabava por anular fronteiras estabelecidas, criando uma idéia de transgressão. Ou seja, numa sociedade de escassa mobilidade social, de subordinações praticamente irremovíveis, de papéis bem demarcados, manter as aparências era uma forma de referendar as relações de dominação e os papéis sociais que informavam os indivíduos que dela faziam parte, não sendo isto o que o *Orfeu na roça* apresentava no palco.

Dentro desta nova “fórmula” de construção de personagens e tramas apresentada por Vasques encontremos situações, não surpreende que, como a que consta da cena V do *Orfeu na Roça*, em que Tadeu, o vendedor de mel de abelhas, também um homem do “mundo da desordem”, canta os seguintes versos:

Eu sou Tadeu, lá da cidade morador,
Ébrio de melodia, de mel fabricante
Contente dos prazeres, que tu oh! céu, nos dá
A quem como eu no mundo foi sempre bom rapaz
Ver debaixo das latadas,

⁴³ Para uma discussão sobre este assunto ver ARAÚJO, Emanuel. *Teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Brasília: UNB, s/d.

Suspensas no ar,
As abelhas acumuladas,
Seu mel fabricar,
Ver depois gritando
Ao romper da manhã,
O meu negro apregoando:
Mel d'abelha, nhãnhã!
Eis que sorte,
De um desgraçado!
Nas ruas da corte
Vendendo melado,
Ver um burro pastando,
No campo a saltar!
E eu só desejando.
Também me espojar!⁴⁴

É explícita, nestes versos, uma crítica à situação vivenciada pelos escravos, na qual a figura do trabalhador cativo não chega sequer a equiparar-se à de um burro, pois este desfrutava da liberdade de pastar e espojar-se, enquanto aquele não passava de um desgraçado, submetido ao trabalho forçado e à vontade de outrem. Por outro lado, este “outrem”, representado pela personagem Tadeu, também tinha suas oportunidades e aspirações limitadas, pois era um homem livre pobre que só podia se satisfazer com os pequenos prazeres que o céu lhe oferecia ou que seu trabalho proporcionava, sendo um deles o de possuir um escravo que vendia o mel que produzia pelas ruas da cidade, um trabalho considerado aviltante pelos homens livres pobres. Afinal, era o fato de possuir um escravo que dispensava Tadeu de todo trabalho, proporcionado-lhe um tempo livre que ostentava como sinal de prestígio e um certo padrão de status essencial numa sociedade na qual quanto maior o número de escravos, tanto mais ascendia o prestígio de quem os possuísse.

⁴⁴ FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: INL, s/d, p. 173.

Tadeu e seu escravo são, sem dúvida, duas personagens que reproduzem a lógica de dominação que informava aquela sociedade, lógica esta baseada na violência gestada pela escravidão, que atravessava aquela sociedade de ponta a ponta e instalara-se entre o privatismo (em que circulava o poder de decisão), o autoritarismo (que criava precários consensos) e a exclusão da maioria da população, marcando de maneira indelével a sociedade como um todo.

Todavia, a visão transmitida pelo dramaturgo não se limitava a uma reprodução mecânica desta lógica, sendo o seu próprio texto que nos sugere a possibilidade de uma outra interpretação. Se atentarmos para o fato de que, desde o ano de 1866, vinham ocorrendo debates acirrados no Conselho de Estado, suscitados pelos projetos de emancipação dos escravos solicitados por Pedro II a Pimenta Bueno visando dotar o governo de um projeto de lei sobre a emancipação, e que desde abril de 1868 esta se transformou na questão do dia,⁴⁵ abordada por vários jornais, podemos também sugerir que a paródia de Vasques trazia para o palco um problema que a sociedade brasileira não mais podia ignorar. Além disto, o dramaturgo se remetia ao assunto em pleno ano de 1868, quando foi elaborado e debatido, em quatro reuniões, o novo projeto da Comissão do Conselho de Estado, nas quais ficou deliberado, por todos os conselheiros, que seria importante adiar sua discussão pública para outra ocasião. A questão, como se vê, era considerada delicada e vinha sendo adiada havia algum tempo, o que não impediu que o Vasques a mencionasse na sua paródia dando-lhe visibilidade e trazendo-a para o debate público.⁴⁶

É também sugestivo da dependência do texto de Vasques à

⁴⁵ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁴⁶ Nos anos 1880, Vasques engrossaria as fileiras da campanha abolicionista participando de comícios e espetáculos teatrais cujas verbas eram revertidas para compra de alforrias, bem como escrevendo textos de combate à escravidão nos folhetins *Scenas Comicas*, que assinou para a *Gazeta da Tarde* entre 18 de outubro de 1883 e 17 de julho de 1884.

matéria histórica do seu tempo o diálogo entre Mamede, o juiz de paz, e Manoel João, seu escrivão. Neste diálogo os dois discutem se Zeferino Rabeca deveria ou não trazer Brígida, sua esposa que fora raptada, de volta para o lar. Mamede, no uso de suas atribuições de juiz de paz, decide que Zeferino Rabeca não deveria forçar sua esposa a ficar com ele, deliberando que este deveria encaminhá-la ao convento D'Ajuda, até porque a própria Brígida negava-se a voltar para o lar, no que é advertido por Manoel João:

Manoel João — Tenha mão senhor juiz, tenha mão! Esta mulher é propriedade do barbeiro! Procedendo dessa forma, vai de encontro à constituição, ela diz que o asilo do cidadão é direito inviolável. Mamede — (com importância) — E que tem isso? Eu não sou juiz de paz?! Revogo a constituição!

A questão de fundo para a qual este diálogo aponta só pode ser entendida a partir da maneira como Vasques construiu este diálogo na historicidade do seu tempo. Tal como alguns historiadores vêm há algum tempo convincentemente defendendo, as políticas paternalistas de dominação vigentes na sociedade brasileira do século XIX tinham como característica comum a imagem da inviolabilidade da vontade senhorial.⁴⁷ A partir da lógica destas políticas, tal como concebidas pelas elites dominantes, o mundo era uma extensão da vontade senhorial sendo o direito de propriedade, referendado pela Constituição de 1824, o definidor do lugar social da autoridade, das hierarquias e das situações de dependência e subordinação. Sendo assim, a vontade senhorial era inviolável e inquestionável e as ações dos sujeitos históricos dela dependentes, isto é, família, escravos e agregados, só se tornavam reconhecidas quando interpretadas como extensão desta vontade senhorial.

⁴⁷ Baseio-me, para esta interpretação, em CHLALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHLALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. M. (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 95-122.

Na paródia de Vasques é explícita a referência de Manoel João à propriedade como direito inviolável do cidadão garantido pela Constituição. Porém, acredito que outra interpretação pode ser acrescentada a esta, sendo o próprio texto do Vasques que nos sugere tal interpretação por meio da alusão de que Mamede, como juiz de paz, poderia revogar a Constituição. Em outras palavras, na mesma reforma que centralizou a polícia, anteriormente mencionada, a função de juiz de paz, antes essencial para os mecanismos de repressão, por acumular funções policiais e judiciais, foi também modificada. Após a centralização, o campo de atuação do juiz de paz foi limitado a ele cabendo apenas tarefas “menores” tais como exigir a assinatura de termos de bem viver da parte de mendigos e bêbados e julgar pequenas pendências civis, funcionando como uma espécie de tribunal de pequenas causas.⁴⁸ Todas estas transformações eram do conhecimento da população do Rio de Janeiro, o que deve ter tornado cômicas para as platéias que assistiram ao *Orfeu na roça* as bravatas de Mamede ameaçando revogar a constituição num contexto em que sua função não tinha mais nenhuma importância.

Todavia, o problema adicional contido nesta situação é o da forma de agir da personagem Brígida. Por não mais querer viver com Zeferino Rabeca, seu marido, a quem chamava “arranhador de tripas”, numa alusão ao fato de considerá-lo péssimo rabequista, Brígida chegara a influenciar na decisão do juiz de paz de mandá-la para um convento, ao invés de acatar o desejo de Zeferino Rabeca, a quem estava subordinada. Assim, sua atitude denota que suas ações não eram o simples “reflexo” ou extensão da vontade daquele de quem era uma dependente o que, dentro da lógica de dominação então vigente, era visto como insubordinação ou revolta, sendo para isto que Manoel João advertia o juiz ao menci-

⁴⁸ Por ocasião desta reforma, ocorrida em 1841, pensou-se mesmo em abolir o cargo de juiz de paz o que só não se fez por estar o mesmo acolhido na Constituição o que significava que sua extinção exigia uma mudança constitucional. Cf. HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

onar que ele estava interferindo numa questão de ordem privada e tomando uma atitude inconstitucional. Visto desta forma, Vasques parecia confiar à sagacidade do espectador ler nas “entrelinhas” o que deixava no tinteiro, sugerindo que os subordinados não eram passivos e incapazes de revestir suas ações do sentido de alteridade, e que a afirmação da diferença poderia dar-se de várias formas, ainda que as representações senhoriais afirmassem o contrário.

Levando-se em conta todos os elementos aqui arrolados pode-se entender porque a paródia de Vasques tornou-se muito diferente de tudo quanto a dramaturgia brasileira tinha produzido até então, fato que não passou despercebido a um espectador anônimo que no Jornal do Comércio do dia 8 de novembro de 1868 fez publicar uma nota na qual afirmava:

Desta vez Vasques lavrou um tento.

O enredo da ópera constitui o enredo da paródia. Sem que esta seja uma tradução, tem não obstante todo o aticismo daquela [...]. A paródia de Offenbach é de si já burlesca. Dali ao ridículo pouco vai. Não obstante o diretor da Fênix soube vertê-la para os usos e costumes de nossa população do interior, conservando-lhe o chiste e evitando a queda. [grifo no original]

Rendendo-se à habilidade e perspicácia de Vasques, que parecia ter encontrado a fórmula ideal do sucesso, este espectador anônimo ainda atribuía ao dramaturgo um outro mérito. Segundo ele, Vasques fora capaz de tratar dos usos e costumes da população no palco “conservando-lhe o chiste e evitando a queda”, o que significa dizer que, para aquele espectador, sua paródia estava revestida da “moralidade” que na época se exigia do dramaturgo, ainda que não fosse a mesma moralidade propalada pela dramaturgia realista.

Considerações finais

A esta altura creio ser possível retomarmos a questão levantada no início deste artigo procurando encaminhar-lhe algumas

respostas. No que diz respeito ao papel desempenhado por Vasques para a popularização do teatro musicado no Brasil oitocentista, creio ser possível afirmar que o sucesso da dramaturgia por ele produzida esteve intimamente associado à dependência do seu texto à matéria histórica do seu tempo; à preocupação em reproduzir as vozes de segmentos sociais normalmente silenciados pelos dramaturgos realistas e ao interesse quase que jornalístico pelos assuntos do cotidiano.

Todavia, a intervenção deste interesse jornalístico na sua dramaturgia não se limitava ao comentário dos acontecimentos do dia ou à elaboração de alusões aos assuntos em discussão nas ruas da cidade. A dimensão jornalística da sua paródia residia, antes de tudo, na forma como expunha o jogo das próprias relações que permeavam a sociedade que lhe servia de fonte de inspiração, o que a transformava numa obra corrosiva, mas nem por isto menos recreativa. E se as platéias foram a ela receptivas é de crer-se que as idéias nela veiculadas caíram num solo fértil, em olhos e ouvidos prontos a ler e escutar o que o dramaturgo estava a lhes dizer e mostrar.

Com seu *Orfeu na roça* Vasques demonstrou, adicionalmente, que para dialogar em teatro não é necessário dominar a técnica da linguagem escrita bastando, para tanto, ter bom ouvido para apanhar e reproduzir as vozes das ruas. Décio de Almeida Prado observou que o verdadeiro dramaturgo é aquele que se mostra capaz de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir de sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando as gírias, as incorreções da linguagem popular, mas também sua vitalidade, irreverência, acidez e metáforas cheias de invenção poética.⁴⁹

Vasques, pelo visto, parece ter apreendido bem cedo este novo sentido que estava sendo atribuído ao tablado justamente naquele período e as platéias nele reconheceram tal qualidade, transformando seu Orfeu num sucesso de bilheteria. Nas mãos de

⁴⁹ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio (Org.), *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectivas, 1998, p. 100.

Vasques, pobres de literatura, mas hábeis em captar a realidade e transformá-la em ficção, a arte de produzir enredos e tensões risíveis, de dar o nó e adiar o momento de desatá-lo, de preparar os desvios na intriga e de surpreender os espectadores encontrou um dos seus artífices mais acabados. Foi isto que lhe permitiu utilizar-se de uma espécie de contratexto a ser destrinchado pelo espectador, abrindo o foco de visão, ao invés de transformar o tablado na expressão de um ponto de vista único, segundo uma pauta “doutoral”. Neste sentido, é curioso observar que a dramaturgia por ele produzida poderia ser pensada, enquanto prática, homóloga ao ideário iluminista, para o qual a “verdade” nasce de muitos, não sendo privilégio de um só.

Por fim, creio ser possível também sugerir que a dramaturgia de Vasques não teria sido tão incômoda se seu raio de ação ficasse restrito a um pequeno círculo. No entanto a popularidade que ela alcançou apontou para um risco — real ou imaginário — de se ter em cada espectador um crítico, residindo o perigo desta postura na possibilidade de este espectador introjetar o elemento “pedagógico” que aquele teatro lhe transmitia, que residia na exposição das desigualdades e diferenças que marcavam a sociedade do período tornando visíveis realidades que nem todos viam, ou fingiam não ver, o que dá no mesmo. E mesmo considerando que as hierarquias sociais continuaram intocadas após as representações de *Orfeu na roça*, é de se imaginar o profundo desagrado com que as elites receberam as críticas de que foram alvo.

Referências

A GAZETA DE NOTÍCIAS, 12 dez. 1892

AMANTINO, Márcia. Sobre os quilombos do sudeste brasileiro nos séculos XVIII e XIX. In: FLORENTINO, Manolo e MACHADO, Cacilda. (Orgs.). *Ensaio sobre a escravidão I*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ARAÚJO, Emanuel. *Teatro dos Vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Brasília: UNB, 1993.

BASTOS, Souza. *Coisas de Teatro*. Lisboa: Bertrand, 1985.

CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. de M. (Orgs). *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CORREIO MERCANTIL, 12 jan.1859.

CRÍTICA TEATRAL. Rio de Janeiro: Jackson, 1942.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 4 jun. 1861.

DIDEROT E D'ALEMBERT ed., *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Paris: 17 vols.

FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: INL.

FILS, Alexandre Dumas. *Théâtre Complet*. Paris: Clam Lévy Éditeur.

HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

JORNAL DO COMÉRCIO, 9 e 17 nov. 1868.

MATTOS, Ilmar Rollof. *O Tempo Saquarema. A formação do estado imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1994.

O ACAJÁ, 31 maio 1861.

O ESPELHO, 25 set.1859.

PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. A comédia brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais! 6 jul.1997.

_____. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. (Org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre*. Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1900.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.