

O “HOMEM DE TEATRO” ARMANDO GONZAGA: ENTRE A COMÉDIA DE COSTUMES E UM ‘COSTUME’ DE FAZER COMÉDIAS¹

Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti)²

Fazendo teatro, ele também fazia História... Pois na sua obra podemos encontrar senão o retrato, pelo menos a caricatura de toda uma época... Mas o caricaturista não tinha amargor nem indignações... Em vez de condenar, achava melhor sorrir... E o seu riso bom nos ajudou em horas melancólicas... Quem estivesse aborrecido conhecia o remédio para isso... Era ir ao teatro onde se lançasse a última comédia de Armando Gonzaga... Fígados “engorgitadíssimos” [regurjitadíssimos] saíam da platéia inteiramente curados... (Amado, 1953: 1)

RESUMO: O texto tem o objetivo de tecer uma abordagem inicial a respeito das relações existentes entre a comédia ligeira de Armando Gonzaga e a tradição da comédia de costumes brasileira, indicando a presença de um grande teatro de convenções, embebido em práticas sociais e econômicas que atestam a articulação de um importante *modo de produção teatral* na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX.

O modo de abordar tais questões reflete problemas, teorias, metodologias, fontes e bibliografia ligadas ao Programa de estudos sobre o cômico que estamos coordenando, com financiamento parcial da Capes, do CNPq e da Faperj, junto ao Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Tal programa de pesquisa sobre a comicidade, de 1996 a hoje, vem buscando compreender relações entre comicidade e expressões do que se costuma denominar “teatro popular” no Brasil, por meio de: dos mecanismos cômicos (de reelaboração) presentes na dramaturgia de Ariano Suassuna, do modo de produzir ‘cena ligeira’ no

¹ Este texto foi apresentado na Comunicação Coordenada “Comichidades: vida e obra de artistas no ‘teatro popular’”. Rio de Janeiro: Uerj, outubro de 2002. (Anpuh – X Encontro Regional de História “História e Biografia”).

² Professora doutora da UNIRIO (Departamento de Teoria e Programa de Pós-Graduação em Teatro), colaboradora da UDESC (Mestrado em Teatro) e Pesquisadora do CNPq. E-mail: teatrocomico@unirio.br; www.unirio.br/teatrocomico

teatro comercial, de diversão, de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro e da performance política cênica de Marietta Baderna. Dentro de uma perspectiva mais ampla, o programa de estudos compreende-se no campo da História e Historiografia do Teatro, orientado pela perspectiva interdisciplinar Teatro e Cultura Popular.

PALAVRAS-CHAVE: modo de produção teatral, práticas dramáticas “gazeteiras”, teatro de diversão

No ambiente teatral, acadêmico ou profissional, é usual a nomeação (pretendendo por vezes alcançar o *status* de noção) “homem de teatro”. Expressão que procura indicar aquele que entrega sua vida de tal forma à arte do teatro, a ponto de nos dificultar o estabelecimento de fronteiras entre elas.

É o caso do jornalista e dramaturgo (e hoje também, significativamente, nome de um teatro da cidade do Rio de Janeiro), Armando Gonzaga: “homem de teatro” que, vivendo intensamente a vida teatral da cidade nas primeiras décadas do século 20, vida embebida na ligeirice geral das manifestações festivo-espectaculares, teria alcançado também, em meio a sua proliferaante escrita de comediinhas banais, a boa comédia, isto é, a comédia de costumes.

Dessas questões, ligadas à figura do jornalista artista como “homem de teatro” — a quem os cronistas contemporâneos atribuíam, para enfatizar seu caráter, digamos assim, documental, o epíteto de “kodak”, e a quem a historiografia do teatro consagrou lugar de destaque, diferenciado dos autores do teatro ligeiro, exclusivamente dedicados à diversão, porque retratista exemplar de nossos costumes —, pretende tratar a comunicação.

O presente texto, a rigor, tem o propósito de apontar algumas questões sobre a produção de comédias, no caso, pelo autor Armando Gonzaga, com o intuito de contribuir para a discussão da presença de um *modo de produção artística popular* na história do teatro brasileiro, modo de produção artística em que vida e arte, autoria individual e coletiva, dificilmente se distinguem.

Armando Gonzaga na história do teatro brasileiro

A historiografia do teatro brasileiro considera que a maior parte das obras dramáticas de autoria de Armando Gonzaga consiste em “comédias de costumes”. Vejamos as colocações exemplares de Sábato Magaldi, importante crítico teatral, professor universitário de história do teatro e membro emblemático de uma importante geração historiográfica do teatro brasileiro: geração de estudiosos, ligados predominantemente à Universidade de São Paulo, que procurou conciliar crítica apreciativa jornalística com exercício crítico analítico de estudos teatrais acadêmicos. As colocações de Sábato Magaldi a respeito do dramaturgo e jornalista Armando Gonzaga foram feitas para um contexto em que o historiador do

teatro verifica uma “Dramaturgia para atores” (título de um capítulo de obra publicada na década de 1960, obra de referência para o panorama histórico do teatro brasileiro³); contexto teatral da década de 1920 em que o autor irá inserir a “comédia de costumes” de Armando Gonzaga ao lado, inicialmente, de um Cláudio de Souza, autor que, com a ‘plangência sentimental’ de suas *Flores de sombra* (que estréia em São Paulo em 1916) promoveria, no início do século 20, o “reencontro de um tema e de um mito caros à nacionalidade: a valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira”. Ainda nesse quadro dramático teatral das primeiras décadas de 1920, Sábato Magaldi coloca também, ao lado de Armando Gonzaga, outro autor, mais conhecido entre nós. Trata-se de Gastão Tojeiro, dramaturgo que, por sua vez, com a famosíssima comédia de costumes *Onde canta o sabiá* (que estréia no Rio de Janeiro em 1921), teria realizado uma “reivindicação clara dos valores nacionais”.

Pois bem, nesse circuito de tendências nacionais e de retrato de costumes é inserida também a dramaturgia de Armando Gonzaga (1889-1954), autor, para Sábato Magaldi, “de comicidade eficaz e modéstia nas ambições artísticas”, em que, se “o texto torna-se mero apoio para a improvisação cômica dos atores”, a autoria continua mantendo, no fundo e em última instância, o propósito de “fixar, comicamente, os nossos vícios”, parte que é de nossa “comédia de costumes”.

Comentando duas peças de Armando Gonzaga (*Ministro do Supremo*, 1921, e *Cala a boca, Etelevina!...*, 1925), as considerações de Sábato Magaldi — que tomamos como exemplo de uma visão historiográfica significativa e ainda predominante — dizem que “sem os arranjos providenciais, seriam dramáticos os desfechos de muitas [de suas] comédias e ainda — compartilhando dessa interessante ambigüidade de ordem historiográfica teatral — dizem também, a respeito agora dos personagens da comédia (de costumes?) *Cala a boca, Etelevina!...*, “estar claro que todos se encontram num *mundo de convenção*, e [que] nem seria crível que Zulmira abandonasse o lar pela hipótese fantasiosa do adultério do marido (o público fica sabendo que sua recusa do jantar era a mais inocente possível: como a mulher cozinhava número excessivo de pratos, o almoço bastava-lhe ao apetite e à saúde” (grifo nosso).

O modo de produção teatral da capital da República no início do século XX

Afinal, cabe perguntar, “comédia de costumes” ou cena de convenção? É na tentativa de contribuir para esta discussão, que procuramos agora tecer breves considerações em torno de um *concreto modo de produção teatral*, de

³ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

produção da cena em que se envolve também Armando Gonzaga; caminho que compreendemos dever privilegiar — em lugar de uma análise exclusivamente dramaturgica limitada a classificações por gênero (alta comédia, comédia de costumes, comédia ligeira, farsa...). Procurando contribuir, enfim, para a discussão desta distância que se continua querendo estabelecer, entre comédia de costumes e outras práticas, mais ligeiras, de escrever comédias; práticas de escrita que, no entanto, exigem do autor, mais do que o domínio de referências clássicas, ou normativas, da dramaturgia, uma prática também de palco; portanto uma vivência cênica, que contribui fortemente para a compreensão do autor como “homem de teatro”.

Pois, para o homem de teatro Armando Gonzaga, trata-se de um modo de produção de escrita dramaturgica cômica imediatamente orientada pela prática do palco e de procedimentos populares “gazeteiros”, como diz Certeau,⁴ intimamente ligados, no caso do teatro cômico popular no Brasil, a um peculiar modo de produzir práticas cênicas de diversão. Fato é que, tanto para a questão mais ampla — *modo de produção* artística popular — como para o recorte em torno do *gênero* teatral cômico, nossa discussão opera uma escolha e se orienta apenas pela busca de *procedimentos*, de *atuações* que, demarcadas pelas circunstâncias determinantes das companhias populares de diversão, podem configurar-se como mecanismos autorais, criadores, de reaproveitamento ou rebaixamento, de dissimulação ou inversão do que se erige como norma ou modelo (sejam os modos diletantes da produção cultural, sejam os modelos estéticos ditados pela poética determinante de gêneros compartimentados e hierarquizados). É como se uma *astuta* maneira de compreensão (de leitura e de inclusão) da conjuntura histórica social da produção artística teatral das primeiras décadas desse século — devendo encaixar-se numa incipiente indústria do divertimento que na cidade se vinha instalando — se traduzisse na criação de tão “inúmeras” quanto “pouco permanentes” companhias empresariais de teatro, duráveis, no entanto, a partir do mecanismo/recurso de variar elenco. Companhias intituladas com o nome dos membros principais; indicação de mais uma peculiar maneira de expressar uma associação teatral popular, de diversão, enquanto prática coletiva atrelada à extensão das personalidades em jogo: diretores/empresários e/ou elenco artístico capitaneado pelo ator principal. Fato é que esse modo de associação empresarial para a produção e a oferta do teatro cômico popular, de diversão, estabeleceu-se como maneira possível, de baixa inserção na conjuntura mais ampla de produção artística. Fato é também que, ao mesmo tempo, em meio ao excesso de personalismo e/ou virtuosismo e no seio de um incipiente mercado para a arte teatral nas primeiras décadas desse século na

⁴ GIARD, Luce. História de uma pesquisa. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.19 (cap. 4º, vol. 1).

cidade do Rio de Janeiro, essas companhias sucessivamente se decompunham, para, num jogo de intensas variações, gerar outras, novas, bem como novos elencos. Mercado incipiente e necessidade de sobrevivência:⁵ determinantes conjunturais de uma prática de arte popular cujos mecanismos de operação, em suas várias instâncias, vão de uma flexível formação/durabilidade na constituição da empresa a um intenso jogo de intercâmbio de papéis a partir do estabelecimento de módulos/tipos fixos nas práticas dramatúrgicas e atoriais.

Armando Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro em 1884. Foi jornalista e teatrólogo. Foi redator e repórter de vários jornais e revistas da época, como o *Diário de Notícias*, *A Noite*, *A Tribuna*, o *Diário Oficial*, *O País*, *A Lanterna*, *A Noite Ilustrada*, *O Malho*. Como dizem nossos cronistas, em sua carreira de teatrólogo, iniciada em 1912, o autor colecionou muitos sucessos, também em Buenos Aires e Montevidéu, onde os críticos locais exaltaram a peça *Ministro do Supremo*. E foi esse texto que o integrou definitivamente no teatro brasileiro. A partir daí, segundo Daniel Rocha, em texto publicado em *Boletim da Sbat*, o cartaz do Teatro Trianon, “com o qual sonhavam quase todos os homens de letras, passa a ser de sua absoluta propriedade, como uma garantia de êxito certo e lucro garantido”.⁶

Segundo o mesmo cronista da Sbat (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), “Armando Gonzaga, considerado um dos mestres da carpintaria teatral da época, retratou a sociedade carioca da década de 20, não a dos grandes salões, mas a da classe média dos funcionários, dos pequenos homens de negócios, com suas comédias de costumes e tipos humanos. Conquistou o público pela grande comicidade de suas peças, escritas com ironia e leves traços satíricos”.⁷

Armando Gonzaga, “o que fazia do teatro uma kodak” ?

A nosso ver, no entanto, Armando Gonzaga, *homem de teatro*, jornalista e autor dramático, gerou obra artística teatral inteiramente articulada a instâncias

⁵ “O teatro, nos tempos utilitários que correm, é um divertimento sobremodo para os sentidos da visão e da audição”, diria Múcio da Paixão, a respeito do predomínio dos chamados gêneros ligeiros, em particular da opereta. E ainda: “Não digamos mal da opereta. É um gênero teatral como outro qualquer, uma manifestação de arte como as que mais legítimas o são. O público acudia em massa aos teatros de opereta: devemos respeitar o gosto do público. O teatro há muito deixou de ser escola da virtude na qual os espectadores ingênuos iam para a aprender a fugir do vício”. PAIXÃO, Múcio da. O teatro no Brasil, apud SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960, p.235 (grifos nossos).

⁶ ROCHA, Daniel. *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, nº 271. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1953, p. 4.

⁷ Estes são os traços predominantes nas principais biografias do autor. Ver *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, nº 247. Rio de Janeiro, out.-nov. 1948.

profissionais que ditavam regras mais do que quaisquer critérios estéticos ou escolas realistas ou naturalistas.

Seu repertório de aproximadamente 90 “*peças kodac*” (de acordo com levantamento realizado nos arquivos da cidade do Rio de Janeiro), mais do que “captar costumes” — que, no entanto, sempre recheiam suas tramas, seus quadros e seus magníficos personagens — e tipos (do ministro do Supremo a Etelvina) com excelentes traços caricaturais e hipérbolos burlescas —, é precioso indicador de *um modo concreto de viver do teatro e produzir dramaturgia e cena absolutamente características do “teatro ligeiro”*: mais preocupado em divertir casas cheias do que em retratar com “realismo” pessoas e costumes de época, fazendo de seus textos cômicos, segundo muitos, documentos literais de um determinado período de nossa história republicana.

Em verdade, cremos que sua produção teatral (que não distingue vida e obra, jornalismo e teatro), sem qualquer pretensão orientação voltada para retratar costumes, se caracteriza pelo contínuo exercício de deslizamento de fronteiras e pela prática textual e cênica de uma “movência” ou flutuação (prática ligeira, enfim), assentada em permanente jogo de combinações e recombinações de módulos solidamente codificados ou convencionados. E é nesse sentido que a concebemos dentro de um grande circuito, ou modo de produção teatral, da cidade do Rio de Janeiro da primeira metade do século 20, período em que a atividade teatral, compreendida e vivida preponderantemente como fonte de diversão, foi orientada pelo costume (ligeiro e extremamente eficaz) de produzir comédias em série — procurando garantir sobrevivência a autores e a todos os membros das companhias de teatro que a esse circuito de produção se vinculavam

Assim Jota Efegê, em 1953, definia, sinteticamente, Armando Gonzaga, por ocasião de sua morte:

Suas peças, comédias ligeiras a maioria, tinham sempre, uma forte acentuação humorística conduzindo o enredo onde os costumes, o próprio da vida burguesa, eram trazidos para o palco através de símbolos ou caricaturas facilmente identificáveis pelos espectadores. Fazia do seu teatro uma “kodak” e flagrava retalhos da vida, do real. (...) Na história do nosso teatro, feito durante muito tempo despreziosamente, sem propósitos culturais ou artísticos, a comédia de costumes, as farsas desopilantes e, ainda, os “disparates”, eram o dominante. Nossos escritores, seguindo os processos dos “boulevardiennes”, assimilando algo de Goldoni e Molière, atendiam a preferência do público, cortejavam-no, dando-lhes peças que, sob “a recomendação do rei do principio ao fim”, destacada nos anúncios, asseguravam-lhes, a par da popularidade, o êxito de bilheteria. E Armando Gonzaga fez-se um dos expoentes de tal gênero.⁸

Na síntese de Jota Efegê o que vemos, afinal, são indícios de produção de

⁸ EFEGÊ, Jota. Rio de Janeiro, *Jornal dos Sports*, 20 de janeiro de 1953.

comédias ligeiras, tendo ainda a oportunidade de deter nosso olhar para o modo de produção de comicidade por meio de uma efetiva *vida teatral* carioca em boa parte do século 20.

Bibliografia

AMADO, Genolino. *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, n. 271. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1953.

EFEGÊ, Jota. Rio de Janeiro, *Jornal dos Sports*, 20 de janeiro de 1953.

GIARD, Luce. História de uma pesquisa. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.19 (4° - V. 1).

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

PAIXÃO, Múcio da. O teatro no Brasil, *apud* SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960, p. 235.

RABETTI, Beti. (Maria de Lourdes Rabetti). História do teatro “popular” no Brasil: Gastão Tojeiro entre autoria artística e práticas sociais do teatro ligeiro. In: *História cultural: a presença do ‘popular’ na historiografia contemporânea*. Congresso Nacional da ANPUH, Rio de Janeiro : UFF, julho de 2001 (Inédito)

ROCHA, Daniel. *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, n. 271. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1953.

_____. *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, n. 247. Rio de Janeiro, out. nov. 1948.