



História do teatro “popular” no Brasil: Gastão Tojeiro entre autoria artística e práticas sociais do teatro ligeiro¹

Beti Rabetti // UNIRIO

O propósito deste texto, de título “*História do teatro “popular” no Brasil: Gastão Tojeiro entre autoria artística e práticas sociais do teatro ligeiro*”, de caráter prioritariamente teórico, é o de apontar algumas questões iniciais sobre a produção de comédias pelo autor Gastão Tojeiro, contribuindo para a discussão da presença de um *modo de produção artística popular* na história do teatro brasileiro. Dramaturgia cômica imediatamente orientada pela prática do palco e modo popular de produção artística são temas particularmente propícios para a percepção de canais de comunicação diferenciados, estabelecidos de maneira tão fluida quanto eficaz, entre instâncias autorais (a originalidade, ou não, nos processos de construção da peça cômica) e práticas coletivas (de socialização, recepção, consumo, para sua apresentação, por meio de companhias empresariais de teatro) destinadas à diversão.

¹ Este texto — cuja versão inicial foi exposição, de mesmo título, na Comunicação Coordenada “*História cultural: a presença do ‘popular’ na historiografia contemporânea*”, do Congresso Nacional da ANPUH, Rio de Janeiro: UFF, julho de 2001 — expressa questões desenvolvidas no Projeto “*A produção do teatro ligeiro na cidade do Rio de Janeiro através da escrita cênica de Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga*”, Parte II, à época recentemente iniciada, de um Projeto Integrado mais amplo “*Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*”, em desenvolvimento desde 1995 no Departamento de Teoria e no Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), com financiamento parcial do CNPq, da FAPERJ e da UNIRIO. Fato é que o texto permite divulgar e destacar que no âmbito do projeto Integrado a discussão geral em torno de um modo popular de produção artística teatral já está em andamento há algum tempo. Ver, por exemplo, RABETTI, Beti. *Cultura Popular e Teatro Popular: estrutura artística e fluxo histórico*. Grupo de Trabalho Teatro e Brasilidade. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (1: 1999: São Paulo). Salvador: ABRACE, 2000, p. 624-625 e ainda RABETTI, Beti. *Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno*. Revista do LUME. N. 02, 1999. UNICAMP/COCEN. São Paulo, 1999, p. 31 — 55.

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 se configurar 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 do século XX – devendo se encaixar numa incipiente indústria do divertimento que na cidade vinha se 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 os nomes 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.²

Fato é que este 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 do século XX na cidade do Rio de Janeiro, estas companhias sucessivamente se decompunham, para, num jogo de intensas variações, gerar novas companhias e novos elencos. Mercado incipiente e necessidade de sobrevivência³: 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 atorais.

² Ver, a este respeito, o ensaio de SUSSEKIND, Flora. “*Crítica a vapor*: a crônica teatral brasileira da virada do século”. In: Papéis colados. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 1993. p. 53 – 90. Este mesmo ensaio traz interessante discussão sobre “a crítica como polêmica”, levando em consideração, também, aquela ocorrida entre o ator Leopoldo Frois e João do Rio, justamente sobre peça e montagem de *O simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro, em 1918, no Teatro Trianon do Rio de Janeiro.

³ “*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 aprender a fugir do vício”. PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil: apud J. Galante de SOUSA O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960, p. 235. (grifo nosso)

No conjunto, sobressaem procedimentos que, ambientados em circunstâncias históricas de fluidez e diluição, se traduzem em *operações artísticas extremamente móveis*, dentro de um circuito determinado de produção e recepção de obras, quase que numa “liberdade gazeteira das práticas”.⁴ Como já dizíamos, em ensaio sobre a interpretação de uma atriz da chamada ‘velha guarda dos profissionais’ de teatro, de consumo e diversão, a atriz Dulcina de Moraes – atriz que, no entanto, empenhou-se, *ao seu modo*, por integrar-se ao processo geral de modernização de nosso teatro – “insiste-se na expressão *modo de interpretar* porque seu pressuposto é o de uma perspectiva histórico/cultural que não almeja elencar os traços característicos da interpretação de um ou mais atores para circunscrevê-los em *estilo* ou *escola*. As variáveis que entram em jogo na busca por *um modo de interpretar*, ao ampliarem os círculos de correlações e conexões entre diferentes ordens (ou faixas culturais), extrapolam o arco delimitado (e vicioso) de um “estilismo” que termina por fazer equivaler uma estreita relação de similaridade entre “gênero dramatúrgico” – “estilo de interpretação”. Em síntese, acredita-se que, para a história do ator, procurar fazer com que o modo se sobreponha ao gênero e ao estilo, permita ampliar o espaço da análise na medida em que dificulta avaliações valorativas e normatizadoras”.⁵ Mas, o que se pretende ressaltar agora, tendo em vista o objetivo específico deste trabalho, é a importância da percepção de *modos concretos de produção* artística de obras teatrais “populares”, pela *maneira peculiar com que articulam processos históricos e artísticos*. São procedimentos *históricos*, porque se traduzem no empreendimento de mecanismos de adequação da obra teatral de tradição a cada novo público receptor, implicando, portanto, necessariamente em práticas sociais. E são, ao mesmo tempo, procedimentos *artísticos*, porque se traduzem na clara operação de recursos autorais (criados ou reutilizados) acionados através de manipulação de outras variáveis artísticas já disponíveis, destinadas a gerar uma nova versão da obra; ou ainda através da invenção de novos procedimentos.

Valé notar que, a essa articulação entre núcleos fixos e redes de atualização, fundamentalmente presente nas culturas de longa duração, também denominamos, em nossa investigação sobre o teatro popular no Brasil (sobretudo no estudo sobre a dramaturgia de Ariano Suassuna e suas relações com inúmeras fontes matriciais), articulação entre matrizes (ou invariantes matriciais) e procedimentos (históricos e artísticos) autorais, de re-elaboração, implicados em re-significação.

A historiografia do teatro brasileiro, com referência ao *teatro ligeiro*, leva em consideração primordialmente as experiências de *teatro musicado*, preponderantes

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

⁵ RABETTI, Beti. “*Subsídios para a história do ator no Brasil*: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno”. *op. cit.*, p. 44.

na virada do século XIX e que iam do declamado ao cantado, da revista, à opereta, à burleta. Para nosso intuito de discutir as relações entre práticas autorais e práticas sociais no âmbito do cômico popular no Brasil, podem adquirir valor especial algumas considerações de Décio de Almeida Prado sobre o chamado *teatro ligeiro*, em sua *História concisa do teatro brasileiro*, particularmente no capítulo *A passagem do século: a burleta*. Torna-se relevante, para nossa discussão a respeito da *autoria* em âmbito teatral popular, o fato de o Autor destacar um exemplo dramatúrgico que ocupa lugar privilegiado indiscutível na história do teatro brasileiro. Tudo somado, refere-se ao fato de que “*A capital federal*”, de 1897, definia-se como “comédia-opereta de costumes brasileiros” (p. 148), isto é, insere-se no circuito de uma “alta comédia”. Ressalte-se, ainda, pela importância que adquire para a nossa perspectiva de levar em conta as *práticas sociais artístico/teatrais* do período, o fato de o mesmo autor nos dizer que “cada teatro possuía, com a sua pequena orquestra e coro, o seu corpo mais ou menos estável de comediantes, podendo passar, conforme as razões da bilheteria, do teatro falado ao musicado, e vice-versa, porém sem pular diariamente de um gênero a outro (p. 144)”.⁶

Mesmo já no início do século XX, no dizer de Galante de Sousa, “sem dúvida alguma, [...] o teatro musicado prejudicava a peça declamada. Positivamente [dirá ele], a peça ligeira, oferecendo maior garantia comercial para autores e empresários, dificultava a expansão do teatro sério, pois, enquanto uma “revista” permanecia um mês em cartaz, uma comédia ou um drama não iam geralmente a mais de quinze dias. Agravando o mal, havia ainda o chamado ‘teatro por sessões’, introduzido em 1908, no Rio de Janeiro, por Cinira Polônio”.⁷

A maioria de nossos estudiosos do teatro observa, para os anos que seguem, particularmente para a fase entre-guerras “um [positivo] período de florescimento do nosso teatro e, com ele, o [salutar] renascimento da nossa comédia de costumes”, como diz Galante de Sousa. Ao nosso ver, no entanto, a prática – autoral e de cena – da chamada *comédia de costumes* das primeiras décadas do século XX – onde se insere primordialmente a dramaturgia de Gastão Tojeiro – encontra-se atrelada ao conjunto das experiências teatrais populares de diversão de que falamos. Os autores recorrem às técnicas de sucessivos ajustes de sua própria obra mediante limites do palco, do ator, do empresário e do público, procedendo a adaptações, a sínteses e atualizações de repertórios tradicionais dramatúrgicos. São técnicas exigentes, no entanto, de inventivas habilidades e agilidades para a sobrevivência no mundo da diversão. Exercícios autorais enfiados em leque de operações tendem a se expressar, portanto, em

verdadeiros jogos de inversão, dissimulação, de reaproveitamento (rebaixador e dessacralizador) de modelos sérios; de dissolução de regras e gêneros, atuando numa prática versátil e variada. Neste modo particular de criação/produção, o procedimento predominante é, portanto, o da *movência, da mobilidade, do deslizamento*. Em lugar da fixidez do manual ou do modelo, a viva concretude de companhias teatrais frágeis e itinerantes, as exigências do ator *capocômico* que encomenda a peça, o gosto do público consumidor, enfim, “os limites do palco”.⁸

Gastão Manhães Tojeiro nasceu no Rio de Janeiro, em 03 de fevereiro de 1880 e morreu em 29 de novembro de 1965. Escreveu numerosas comédias e burletas, dentre elas *O simpático Jeremias*, *O ídolo das meninas*, *As fãns de Robert Taylor ou Um galã que não faz fitas*, *O “tenente” era porteiro ou O tenente sedutor*, *Onde canta o sabiá*, *A inquilina de Botafogo*, *O ás do volante ou Corrida fora da pista*, *O Felisberto do café*.

Se, por um lado, é usual insistir na busca das origens e das linhagens, dizendo, por exemplo, que Gastão Manhães Tojeiro “retomou o veio aberto por Martins Pena”, por outro, preferimos destacar a existência de um outro lugar ocupado por Tojeiro, decorrente de sua inserção num modo de produção de escrita dramática de um outro tempo, modo de produção em que a própria noção de autoria parece requerer outras referências, modo de produção dramatúrgica em que, nas primeiras décadas do século XX, a prática da *comédia de costumes*, como vimos, ganha nova vitalidade, compartilhando alguns procedimentos presentes no “teatro ligeiro”. Ligado a atores virtuosos, donos de companhia, do porte de um Leopoldo Fróis e de um Procópio Ferreira, e empreendendo a re-elaboração de importantes veios de longa tradição cômica, também Gastão Tojeiro pôde abrir passagem para a entrada do teatro nos quadros do então inicial processo de montagem da indústria cultural do divertimento popular na jovem “remodelada” capital da República. Desta maneira, colher alguns elementos de sua vasta obra dramatúrgica – sendo fator absolutamente significativo que tenha escrito mais de cem peças – compreendida enquanto *experiência de uma escrita delimitada pelo palco*, poderá dar início a uma contribuição para a revisão dos estudos que tradicionalmente se bastam em considerá-lo como importante autor, participante do “renascimento” da *comédia de costumes*: práticas dramatúrgicas que, mesmo diferenciadas daquelas misturadas e diluídas no caldeirão efervescente de um apressado consumo do ligeiro, continuam sendo compreendidas e analisadas como de segunda classe ou de segunda ordem,

⁶ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 1999. Os últimos estudos publicados de Décio de Almeida Prado são fundamentais como contribuição para uma revisão sobre o teatro cômico brasileiro.

⁷ SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. op. cit., p. 236

⁸ É significativo notar que Décio de Almeida Prado, estudioso atento às necessidades de revisão da história de nosso teatro cômico, assim se refira à produção dramatúrgica de Artur Azevedo: “Mas a comédia de costumes não foi a única, nem a mais sonora corda de sua lira teatral. A parte de seu repertório que menos envelheceu, reaparecendo bem em encenações modernas, não foram os textos mais caprichados e literários. As suas qualidades estavam na escrita teatral, feita para o palco, não para a folha impressa, contando de antemão com o rendimento cênico proporcionado pelo jogo cômico dos atores.” *In: op. cit.*, p. 147.

valendo sobretudo como registros documentais de uma época, de um lugar. O que se pretende pontuar, nestas observações, é que também esta prática de escrita – *sentimental* e *cômica* – tinha como característica principal a urdidura de um *esboço* que só se constituía enquanto *cena* a partir do trabalho do ator, de um modo de interpretar assentado, justamente, na exposição de seu acervo técnico, “numa cena em que sua presença é determinada substancialmente por seu próprio virtuosismo e por seu intenso contato com o público consumidor de uma arte teatral que então empreende suas tentativas para arrematar um mercado em temporária expansão”.⁹ Vejamos como compreende e nos relata as relações ainda predominantes, entre a primeira e a segunda décadas republicanas, entre prática autoral dramaturgica e prática empresarial/atorial, R. Magalhães Júnior:

No Brasil, em 1917, ainda se estava, neste particular, na estaca zero, tal como a França no século XVIII. Até fins daquele ano, o penúltimo da primeira grande guerra mundial, usava-se e abusava-se dos direitos dos autores teatrais, nacionais e estrangeiros, na liberal e desconchavada República dos Estados Unidos do Brasil. Ia a coisa a tal ponto e eram tão poucas as garantias a esses direitos que alguns autores de fama, como Georges Feydeau e outros, “vendiam” suas peças a um empresário brasileiro, que se convertia, assim, em “proprietário exclusivo” das mesmas, em língua portuguesa. Era a prática adotada por Celestino Silva que, de simples cambista, passaria o grande empresário e dono de teatros. Todas as vezes que ia à Europa ou mandava alguém, em seu nome (foi quem, em 1883, financiou a ida de Artur Azevedo a Portugal, Espanha e França), adquiria algumas “propriedades”. Outros, porém nem isso faziam. Tomavam pura e simplesmente, de uma peça estrangeira e mandavam traduzi-la, comprando a tradução, por uma quantia relativamente pequena, às vezes escondendo o nome do autor, coisa em que eram useiros e vezeiros os portugueses, sempre prontos a converter uma comédia francesa, como “Prête-moi ta femme”, num burlesco “O tio padre”. Para que se tenha uma idéia dos abusos cometidos e tolerados, em parte por falta de legislação adequada, em parte por uma interpretação displicente da justiça, basta citar o que ocorrera por ocasião da organização da Companhia Alexandre Azevedo. Tomou este de uma peça do autor argentino Ricardo Hicken e entregou-a a seu compatriota, Luís Palmeirim, para que fizesse um arranjo. (grifos nossos)¹⁰

Todo o episódio polêmico - decorrente das (mais de cem) apresentações de *O simpático Jeremias* de Gastão Tojeiro (estréia em 28 fevereiro de 1918), das apreciações negativas da crítica de João do Rio, tudo atrelado à discussão dos direitos autorais – torna-se emblemático desta persistente prática social e autoral em nosso teatro popular de diversão: provocando ajustes na peça e permitindo que o ator Leopoldo Fróis/personagem Jeremias (um criado/filósofo) fizesse comentários em cena aberta, alterando, portanto, a peça de Gastão Tojeiro.

Fato é que o papel criado por Tojeiro:

*...dava a Leopoldo a oportunidade de interpretar o papel de um criado metido a filósofo. Tinha o nome extravagante de Jeremias Taludo e se declarava discípulo do filósofo Sirênio Calado, espécie de Diógenes moderno, entre cínico e pessimista. Ao mesmo tempo, Jeremias tocava violão, cantava modinhas e lia Schopenhauer, sem prejuízo do seu serviço na Pensão das Magnólias, em Petrópolis, onde surgira atendendo a um anúncio [...] As receitas de Fróis, no Trianon, durante as representações de *O simpático Jeremias*, subiram a duzentos e sessenta contos. O autor da peça percebera apenas três contos, [...] A peça de Tojeiro deu rios de dinheiro e só saiu de cena em 30 de abril, substituída por uma reprise de “Flores de Sombra”. (grifos nossos)¹¹*



⁹ RABETTI, Beti. “Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno”. *op. cit.*, p. 45.

¹⁰ MAGALHÃES JÚNIOR, R. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróis*. São Paulo : LISA, 1971 (2ª), p. 68.

¹¹ *idem*. p. 73 - 75.