

Viajando da Grécia ao Rio de Janeiro: percursos do gênero cômico

Elza de Andrade¹

A comédia tem sua origem nas procissões dionisíacas, em um momento orgiástico, onde se comemora a volta do deus, anteriormente desaparecido. Entoando os cantos fálicos, apresentados pela voz da comunidade (*komos + oidia*) a comédia celebra a fertilidade, a potência geradora da natureza, a transformação da semente em fruto, a abundância da colheita, a fé e a confiança na generosidade de um deus que se renova a cada ano, na forma de alimento. Alimento vital e espiritual, o culto a Dioniso concilia corpo e espírito num mesmo ritual, que comemora a ressurreição do deus e o milagre da natureza.

A tragédia, surgida dentro do mesmo culto, representa o momento anterior, em que o deus morto, desaparece. Momento de espera e tensão, a tragédia guarda em si o desejo da transformação e do nascimento, concretizados pela comédia, no retorno de Dioniso.

Tradição primitiva de antiquíssima origem, as procissões dionisíacas sobreviveram a muitas gerações na civilização grega. A partir do século V a.C., a tragédia se institucionaliza, passando a fazer parte de grandes festivais que congregavam todo mundo grego.

A comédia precisará esperar mais cinquenta anos para ganhar o palco das competições oficiais. Enquanto isso, permanecerá nas ruas, na boca dos atores ambulantes, comentando o cotidiano da polis, de seus políticos e cidadãos. Aristóteles salienta, que ao contrário do que aconteceu com a tragédia, a tradição silenciou sobre a comédia, graças ao próprio desprestígio do gênero desde seu início².

Aristóteles, em sua *Poética*, define a comédia como a imitação da ação dos homens inferiores, onde se destaca o ridículo e o feio, e se evita a dor. Contrariando a sua origem, que consagrava a ressurreição do deus e a renovação da vida, a comédia se apresenta como inferior, feia, disforme e ridícula, traços que vão marcar quase toda a sua evolução ao longo dos tempos.

¹ Elza de Andrade – é professora da CAL de História do Teatro Brasileiro e Mundial, desde 1996. Atualmente é também professora da Faculdade Cal de Artes Cênicas, da Escola de Teatro da UNIRIO e da Licenciatura em Teatro da Universidade Estácio de Sá.

² COSTA, Lígia Miltz da. *A poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 1992. p. 17.

Do apogeu grego à decadência romana, a comédia sobreviverá através de grandes nomes que a transformarão num forte instrumento de crítica social, moral e política, como Aristófanes e a Comédia Antiga, e de manutenção dos mecanismos do cômico em Plauto.

A Idade Média iniciará condenando o teatro, atores e espectadores. O livro “Contra os espetáculos”, escrito por um teólogo latino vaticinava: *os atores são filhos de Satanás e as atrizes são prostitutas babilônicas, e os espectadores que frequentam o teatro são ovelhas desgarradas e almas perdidas. Os teatros são moradas de Satanás, lugares de pouca vergonha, escola de afeminados, auditórios da peste e colégios da luxúria*³.

Mas, paradoxalmente, é dentro das Igrejas medievais que ressurgirá o teatro. Utilizado inicialmente como instrumento evangélico, ele se fortalecerá e ganhará o espaço da praça se transformando em grande espetáculo popular. É nesse grande espetáculo religioso, que o cômico reaparece na interpretação dos atores mambembes – bufões e histriões - chamados para representar o personagem proibido do diabo, da tentação e do pecado. A Igreja compreende que para consolidar o poder de sua fé e de sua liturgia é preciso apresentar um oponente à altura de seus santos e milagres. E o terrível rival, contestador, debochado, obsceno será o cômico popular, pronto para ser vencido, mas ao mesmo tempo vitorioso na preferência dos espectadores que o consagram, e se identificam com ele. A cultura popular, ao mesmo tempo festiva e cômica apresenta sua versão do mundo oficial: *o riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias e o bufão foi o seu porta-voz*⁴.

Dos grandes espetáculos religiosos da Idade Média – mistérios, moralidades, milagres – apenas um gênero resistirá ao tempo, a farsa. Patrice Pavis aponta a farsa como um gênero indestrutível, cuja força está no seu caráter subversivo: *subversão contra os poderes morais ou políticas, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia. Graças à farsa, o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e*

³ BOIADZHÍEV E DZHIVELÉGOV. *Historia del teatro europeo*. Argentina: Editorial Futuro, 1957. Tomo I, p. 9-106.

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo / Brasília: Hucitec, Edunb, 1993. p.80.

*da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica*⁵.

A comédia, na sua origem, marca o momento seguinte à ressurreição do deus, momento festivo, de comemoração coletiva, estado de alívio e liberação do sentimento trágico vivido pela morte de Dioniso. A tradição, no entanto, identifica a comédia como um gênero inferior, consagrando a tragédia como o grande gênero dramático, nobre, sério, superior.

Mantendo, porém, sua força original, a comédia se apresenta ao longo do tempo como uma inesgotável fonte de resistência e de “ressurreição” do teatro. É o que acontece com a Comédia Nova, que proibida de abordar temas políticos e sociais, passa a tratar de temas amorosos e banais. Mostrando uma grande capacidade de renovação e de adaptação ao novo regime político, a comédia sobrevive, ao contrário da tragédia que ficará para sempre confinada ao esplendor da cultura grega.

Na Idade Média, o que vemos é a afirmação do ofício dos atores cômicos ambulantes e populares (histriões, bufões, saltimbancos) que sobrevivem ativos, embora proibidos, não permitindo que o jogo da representação desapareça. Sem dramaturgia, e sem um teatro arquitetonicamente construído, esses atores medievais mantiveram acesa a chama do teatro, através da prática da arte de representar.

A comédia dell’arte italiana é um desdobramento desse processo de produção cênica, em que o ator, dominando com maestria e arte o seu ofício, é o dono da cena.

Todo esse teatro prepara e influencia a chegada de alguns dos maiores nomes da dramaturgia do Renascimento – Lope de Vega, Calderón de la Barca, Gil Vicente, Shakespeare, Molière - todos eles descendentes legítimos da comédia clássica, medieval e dell’arte.

No Brasil, o início de uma atividade cultural expressiva, acontecerá somente trezentos anos após o seu descobrimento, a partir da chegada da família real portuguesa, em 1808. Sabia-se que o Príncipe Regente (futuro Dom João VI) amava a música, mas não o teatro. Sua esposa Carlota Joaquina, menos ainda, e a Rainha Dona Maria I, a Louca, acreditava que os bailes e o teatro eram invenção do demônio. No entanto, Dom João comparecia, em dias de grande gala, aos espetáculos montados por Manuel Luiz, em sua Casa de Ópera, na Praça XV, ao lado do Paço Imperial.

⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.164.

Em 1810, por um decreto de Dom João, inicia-se a construção de um grande teatro, que durante décadas será a sede da vida cultural e política do Rio de Janeiro. Em 1813, inaugura-se o “Real Teatro de São João”, na Praça Tiradentes (atual Teatro João Caetano desde 1923) e com ele a possibilidade de recebermos grandes companhias européias de ópera e teatro⁶.

De 1808 a 1821, serão inúmeras as iniciativas de Dom João VI que ajudaram a desenvolver a vida cultural carioca: abertura dos portos às nações amigas, criação de escolas de nível superior, bibliotecas, início da atividade editorial e de imprensa. Porém, somente em 1838, trinta anos depois da chegada da família real, teremos o que Galante de Souza chama de fundação do teatro nacional, atribuída a três artistas brasileiros: Gonçalves de Magalhães (dramaturgo e poeta), João Caetano (ator e empresário) e Martins Penna (comediógrafo)⁷.

Em 13 de março de 1838 estréia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, primeiro texto para teatro de Gonçalves de Magalhães, pela companhia de João Caetano, com o próprio no papel título, no então Teatro Constitucional Fluminense. Trata-se de uma peça escrita por encomenda, e com um objetivo estético bem definido – dar início ao teatro brasileiro. Gonçalves de Magalhães, um poeta romântico inspirado, mas com poucos conhecimentos da carpintaria teatral, escreve um dramalhão em cinco atos. Usando uma linguagem nobre, numa retórica grandiloquente, Gonçalves de Magalhães desenvolve uma trama maniqueísta, cujos personagens são românticos idealistas, patrióticos ou então vilões impiedosos.

O espetáculo foi bem recebido pelo público, pela crítica e esquecido, assim como o seu autor. Contrariando a vontade de nossos intelectuais, que não incluíam a comédia nos chamados gêneros nobres e sérios, a verdadeira estréia do teatro brasileiro aconteceria, sem encomendas, alguns meses mais tarde: em outubro, no mesmo teatro, com uma comédia em um ato, de Luiz Carlos Martins Penna, intitulada *Juiz de Paz na Roça*. *Poucos, talvez, na ocasião, assinalassem o significado do acontecimento. Começava aí, porém, uma carreira curta e fecunda e o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico. Martins Penna é o fundador da*

⁶ O “Real Teatro de São João” inaugurado em 1813, mudará de nome em 1826 após o seu primeiro incêndio (serão três incêndios) passando a se chamar “Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara”. No início da Regência, em 1831 receberá o nome de “Teatro Constitucional Fluminense” que conservará até 1838, quando volta a ser “Teatro São Pedro”. Em 1923, recebe o nome de “Teatro João Caetano” numa justa homenagem, ao ator e empresário, que durante tantos anos o ocupou.

⁷ GALANTE DE SOUZA, J. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1960. Tomo I, p. 167.

*nossa comédia de costumes, gênero responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira*⁸.

Menos de uma década depois, em 1846, a opereta francesa estreava no Rio de Janeiro com imenso sucesso. O próprio João Caetano abriu as portas do Teatro São Pedro e abrigou a companhia estrangeira, e não satisfeito contratou outra. Estava implantado definitivamente, no Rio de Janeiro o reinado da opereta. Entre 1859 e 1878, o *Alcazar Lyrique*, uma casa de espetáculos na Rua Uruguaiana 39, fez grande sucesso apresentando as companhias francesas de opereta. Entre os frequentadores do *Alcazar* encontrava-se a fina flor da sociedade masculina carioca. Offenbach triunfava e como era de se esperar, começaram a surgir as primeiras versões nacionais do gênero tão bem sucedido. *A empresa de Jacinto Heller, uma das mais duradouras que tivemos. Depois de aderir à opereta, ainda tentou reagir, voltando ao drama. Era tarde. O público exigia e a opereta venceu*⁹.

A nacionalização do gênero encontrou em Artur Azevedo o seu maior nome. Um de nossos autores mais fecundos escreveu dezenove revistas. As chamadas “Revistas de Ano” passavam em retrospectiva com muito humor o ano anterior. Depois vieram as Revistas Carnavalescas e finalmente, a partir da década de 1920 as revistas luxuosas, com vedetes, coreografias e iluminação requintadas.

Em 1922, a Semana de Arte Moderna, acontecida em São Paulo, se propunha a discutir o mundo moderno, valorizar o nacionalismo e as raízes nacionais, dentro da produção artística brasileira. *Os moços brasileiros perceberam a necessidade de fazer nascer por aqui uma arte contemporânea que fosse produto do solo intelectual brasileiro. O surgimento da modernidade assumiu, pois, duplo caráter: um nacionalista, pela preocupação com o que era autenticamente nacional, e outro baseado na busca do novo, o que levava, inevitavelmente, às fontes europeias*¹⁰.

No entanto, o teatro ficou fora dessa Semana tão importante. Apesar da “Revista” ser um gênero que comentava com muito humor a vida política, cultural e moral da sociedade brasileira, ela acontecia no Rio de Janeiro. Em São Paulo a vida

⁸ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1962. p.40.

⁹ GALANTE DE SOUZA, J. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1960. Tomo I, p. 224.

¹⁰ VENESIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* São Paulo: Unicamp, 1996. p.68.

teatral, naquele momento, era preenchida por companhias estrangeiras, ou então, por algum espetáculo, que saindo do Rio de Janeiro excursionava pelas cidades brasileiras¹¹.

Mas o público carioca, além das Revistas, pode apreciar as peças encenadas partir de 1915, no Teatro Trianon, situado na Avenida Rio Branco: *convencionou-se entre nós chamar o gênero de teatro leve, sem pretensões, feito exclusivamente para rir, de gênero “Trianon”. Oriundo de mestres da carpintaria teatral como Claudio de Souza, Gastão Tojerio, Armando Gonzaga, Heitor Modesto e Abadie Faria Rosa, que tiveram grandes sucessos no antigo “Teatro Trianon”, com Christiano de Souza, Leopoldo Fróes e depois Procópio Ferreira, esse gênero perpetuou-se entre nós, tomando o nome do teatro*¹².

Durante pelo menos duas décadas, de 1915-1935, tivemos no Rio de Janeiro predominantemente esses dois tipos de teatro popular: a Revista e o Trianon, onde o ator encontrou um espaço para a cumplicidade com a plateia, tão característica do gênero. A Revista e os textos do Trianon apresentavam uma estrutura dramaturgica mais maleável, onde o ator podia circular livremente, improvisando, com a participação ativa da platéia. Os “cacos” e a “conversa” com a plateia faziam parte do espetáculo e do virtuosismo do intérprete.

Numa época de intensa demanda de novos textos, os autores escreviam para várias companhias ao mesmo tempo, o que estimulou uma inusitada escrita dramaturgica. As companhias começavam seus ensaios com as peças incompletas, às vezes apenas com o primeiro ato, e ao longo do trabalho iam chegando os demais atos. Esse procedimento implicava também na existência de um ator acostumado ao improvisado, e a uma estrutura dramaturgica que já pressupunha a sua participação na escrita da cena.

É contra esse teatro que toda uma nova geração vai se rebelar, lutando para a construção de uma linguagem estética mais elaborada, que nos aproximasse um pouco do que de fato acontecia nos palcos europeus. E a partir de algumas iniciativas isoladas, como as do casal Eugênia e Álvaro Moreyra, Flavio de Carvalho (em São Paulo), e principalmente, do trabalho de Pascoal Carlos Magno, criando em âmbito nacional um expressivo movimento de teatro amador, teremos o surgimento de uma nova forma de pensar e fazer o teatro.

¹¹ *Idem*, p.70.

¹² ABREU, Brício de. Mais um drama da vida... e a crítica. *Revista Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, jun.1945. *Apud* PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

De 1943 até 1968, viveremos vinte e cinco anos de inúmeras conquistas para a cena brasileira: o extraordinário *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues e Ziembinski, o visionário Franco Zampari e o seu Teatro Brasileiro de Comédia, o Arena desenvolvendo pela primeira vez uma maneira brasileira de representar, José Celso Martinez Correa e o grupo Oficina, com suas antológicas montagens, onde sentimos finalmente o início de uma estética brasileira própria. Depois vieram os anos mais difíceis da ditadura, onde o teatro brasileiro se escondeu atrás de metáforas e simbolismos, tentando (e muitas vezes conseguindo) burlar a ação de uma Censura repressora e despreparada.

Chegando ao final da ditadura, esperamos com ansiedade a abertura das gavetas da Censura, porque acreditávamos que elas guardavam o melhor da dramaturgia que não pode ser encenada durante vinte anos. Mas foi uma decepção. A prática da cena se constrói cotidianamente, no exercício da profissão, na possibilidade de mostrar e ser visto. Depois de vinte anos sem conseguir mostrar seu trabalho o dramaturgo brasileiro mudou de profissão, tentando novos caminhos. Fato agravado pelo exílio e morte de alguns de nossos principais encenadores e autores. As gavetas estavam vazias e nossos corações também.

E foi preciso construir essa ponte, que trouxe de volta o público ao teatro e que estimulou uma nova geração de atores e encenadores. Essa ponte foi um tipo de comédia surgida nos anos 80, no Rio de Janeiro, a partir de um modo de produção muito peculiar: peças muito simples, em que os jovens atores criavam e produziam seus próprios textos, com o único objetivo de fazer rir o público.

O “besteiro!” como foi chamado com desprezo pela crítica, se tornou na verdade uma das tendências mais expressivas do teatro logo após a ditadura. Lançando mão do humor como uma ponte libertária, ele foi capaz de reconquistar o público, cansado das peças “políticas e engajadas” e do teatro metafórico, extremamente hermético e incompreensível que predominou durante os anos finais da repressão, como forma de escapar e enganar a opressora censura.

Pela primeira vez, depois de tantos anos, a classe média e a classe teatral se identificava e ria de si mesma, numa espécie de “terapia” de grupo que debochadamente promoveu o reencontro do teatro com o público, fazendo uma revisão - como o teatro de revista - do cotidiano, da moda, da sexualidade, do comportamento dos jovens, das classes emergentes, dos desejos e frustrações da classe média etc.

A predominância da comédia no teatro brasileiro tem uma importância vital, estando presente em diferentes momentos de nossa História. Mais do que uma “preferência” natural do público, ela aponta um autêntico traço constitutivo da nacionalidade brasileira, que pensa a sua realidade e suas questões mais graves e sérias, através do humor.

Muitas vezes identificada com a cultura popular, e por isso desqualificada, os autores e atores de comédia brasileiros foram responsáveis, em muitos momentos, por um movimento de resistência e persistência do gênero. Mantendo abertos os teatros, e a produção das companhias, fizeram rir gerações, comentando e criticando a sociedade brasileira, em seus poderes e saberes.