

TEATRO E POLÍTICA NAS *SCENAS CÔMICAS DO VASQUES*

Silvia Cristina Martins de Souza¹

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 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.*²

1.

As palavras acima foram escritas pelo ator e dramaturgo fluminense Francisco Correa Vasques, como apresentação da edição de sua cena cômica *As Pitadas do Velho Cosme*, com o objetivo de responder a algumas críticas negativas que a peça vinha recebendo na imprensa, ainda que estivesse provocando “enchentes” no teatro Ginásio Dramático.

O tom irritadido do texto, para além de um desabafo, indica algo mais. Estamos, na verdade, diante de uma discordância que revela o confronto entre diferentes concepções estéticas em andamento naquele contexto, confronto este que aparece explicitado no parecer da censura emitido à peça em questão. De acordo com Francisco Bitencourt da Silva, censor indicado para analisá-la, *As Pitadas do Velho Cosme* não passava de um trabalho ligeiro, mas por vezes espirituoso. [grifo meu].³

Foi com a noção de “superiores” e “inferiores”, “baixa” e “alta” dramaturgia ou ainda “teatro sério” e “teatro ligeiro” que a crítica teatral brasileira da época operou, consolidando uma vertente de critério de avaliação inspirada em padrões adotados pela crítica teatral européia, que perdurou por toda a segunda metade do séc. XIX, adentrando pelo séc. XX. Dentro desta visão hierárquica excludente, os gêneros reputados “sérios” eram os que supostamente estariam voltados para o objetivo de educar e “civilizar” as platéias, enquanto os gêneros “ligeiros” estavam comprometidos unicamente com o divertimento e supostamente não se revestiam de qualquer propósito moralizador mantendo-se, portanto, distantes da “verdadeira” arte.

Ao defender a cena cômica como um gênero dramático que não deveria ser motivo de constrangimento para os autores que a ele se dedicavam, muito menos aos que lhe serviam de inspiração, Vasques desfojava um problema tradicionalmente localizado na hierarquização dos gêneros dramáticos para um campo no qual estariam em conflito o velho e o novo, ampliando as discussões sobre um assunto que paulatinamente tornava-se o preferido nos meios letrados naqueles idos de 1861.

As restrições experimentadas por Vasques à sua dramaturgia estiveram longe de ser excepcionais a muitos de seus contemporâneos. Esta alegada ausência de valor artístico atribuída a alguns gêneros teatrais, bem como aos dramaturgos que os professavam, passou a ser uma bandeira empunhada por um número cada vez maior de literatos, que se alinharam num movimento geral de criação de um teatro nacional a partir de meados do século XIX. Os significados atribuídos a estes mesmos gêneros por indivíduos como Vasques eram, porém, inversamente proporcionais aos veiculados pela crítica ilustrada. Poderíamos mesmo dizer que na menção ao nome de Joaquim Manuel de Macedo, presente na fala do Vasques, reside o cerne do pensamento por ele desenvolvido, pois aponta para a importância de uma teia de relações determinantes para o acesso ao mundo fechado formado pelos literatos da época e para os critérios que norteavam suas avaliações.

Macedo foi por diversas vezes cobrado por seus pares por deixar-se seduzir por gêneros “ligeiros”, desperdiçando um talento nato para a “alta” dramaturgia ao ceder ao gosto pouco “polido” das platéias sempre prontas, dentro desta visão, a aplaudir uma dramaturgia “menor”. Mas ainda que algumas vezes se tornasse alvo de tais críticas, Macedo foi sempre poupado de recriminações mais contundentes pelos seus pares. Machado de Assis, mesmo, num balanço crítico da obra deste escritor, publicado no **Diário do Rio de Janeiro**, em 1 de maio de 1866, apenas lamentaria que ele desperdiçasse seu talento escrevendo peças em gêneros pouco estimados, “que caem inteiramente fora do caminho encetado pelo autor”, afastando-o da nobre missão de contribuir para o progresso da alta dramaturgia.

Sendo assim, poder-se-ia sugerir que, ao mencionar o nome de Macedo no seu texto, Vasques estava condenando uma atitude compartilhada pelos membros de um grupo fechado que se comportavam de maneira mais benevolente, calavam-se ou omitiam suas exprobrações, quando a questão envolvia um deles, ao mesmo tempo que explicitava a parcialidade dos critérios que regiam suas avaliações.

Ao adentrar a década de 1860, contudo, dramaturgos pouco reconhecidos pela crítica, como Vasques, estavam cada vez mais sendo representados nos palcos do Rio, fazendo as delícias das platéias da cidade e descortinando uma nova noção sobre o teatro, que começava a ser visto, pelo menos por alguns, como fenômeno cultural que envolve seus agentes produtores, público e crítica.

Este repertório que vinha se popularizando não era do agrado da crítica ilustrada, estando sua rejeição intimamente associada ao fato de ser ele o suposto fruto de “qualquer incapacidade que se julga habilitado a ser comediante, ajunta a vontade à execução e produz um aleijão, um Quasimodo”⁴. A explicitação desta noção, da forma como foi sendo construída ao longo da segunda metade do século XIX, baseava-se num critério de superioridade intelectual segundo o qual valorizava-se o exercício da dramaturgia como “alta” literatura passível, portanto, de ser exercida apenas por letrados, destituindo-se os indivíduos que não faziam parte deste meio de qualquer capacidade criativa ou intelectual, desautorizando-os como legítimos produtores culturais. E como este repertório era em grande parte assinado por indivíduos sem educação ilustrada formal era, em parte, esta sensação de intromissão o que incomodava os literatos da época.

A respeito da popularização deste repertório e do sentimento de rejeição por ele provocado, vários testemunhos podem ser elencados, dentre eles algumas falas emitidas por censores do Conservatório Dramático em alguns dos seus pareceres. Num parecer, este emitido a uma peça do próprio Vasques, intitulada *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*, o censor fez questão de frisar que a dita composição nada mais era do que *uma reunião de disparates espontâneos, perfeitamente harmônica com os ditos chulos que a recheiam, (...) [que] recomenda sobremaneira o seu autor, que, seja-o dito sem lisonja, revela incontestáveis disposições para o gênero (...) O autor é um dos atacados pela terrível epidemia que vai grassando, em prejuízo dos pobres membros do Conservatório [constrangidos] por esses gênios de enxurrada que não tendo muito em que se ocuparem*.⁵

Vasques foi um dentre estes dramaturgos desconsiderados pela crítica ilustrada e provavelmente um dos mais fecundos que o Rio de Janeiro do séc. XIX conheceu. Conquistando espaço próprio dentro deste ambiente pouco receptivo, Vasques deparou-se, durante toda sua vida profissional, com a situação ambígua de ser aplaudido efusivamente pelas platéias, mas atacado pelos críticos, que só o reconheciam como ator cômico.

Se ao longo da sua existência, este dramaturgo teve que lidar com tal situação incômoda, a posteridade não lhe reservou melhor destino. Sua memória vem sendo mantida no esquecimento, sendo poucos os que conhecem sua atividade como dramaturgo.⁶

Vasques, no entanto, escreveu e encenou 62 peças teatrais, publicadas em livretos do tipo literatura de cordel vendidos ao preço módico de 500 réis. Uma de suas peças – a paródia *Orfeu na Roça* - encenada no ano de 1868,

superou a marca das quatrocentas representações, num contexto em que nove espetáculos configuravam um sucesso teatral.

2.

Francisco Correa Vasques nasceu no Rio em 29 de abril de 1839, no seio de uma família humilde e de poucas posses. Em 1851, terminou o curso elementar no Colégio Marinho. Posteriormente empregou-se na Alfândega e foi membro da Guarda Nacional. Em 1857 já encontrava-se atuando na companhia teatral de João Caetano.

O palco foi a ocupação a que Vasques se dedicou até sua morte, em 1892. Como tantos outros atores da época, Vasques fez parte do elenco de diversas empresas teatrais, assim como criou a sua própria, que funcionou por três anos no teatro Fênix Dramática.

Já em 1858, este jovem ator escreveu e encenou sua primeira cena cômica intitulada *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*. No ano seguinte ofereceria ao público *O Beberrão* e em 1860, estreou *O Sr. Joaquim da Costa Brasil*.

As Pitadas do velho Cosme foi, portanto, a quarta cena cômica escrita por Vasques e a primeira a ser encenada no teatro Ginásio Dramático, companhia na qual permaneceu de 1859 a 1867. Foi durante o período em que trabalhou nesta empresa que Vasques escreveu e encenou trinta cenas cômicas. E este é um dado bastante sugestivo, particularmente se for levado em consideração que o teatro Ginásio era reputado, à época, pela crítica ilustrada, reduto do teatro “sério” e da “alta” dramaturgia.

A história do Ginásio é elucidativa para se entender as discussões travadas no Rio de Janeiro de meados do séc. XIX em torno da literatura dramática. Em abril de 1855, quando Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos decidiu montar uma companhia do Teatro Ginásio Dramático, sua decisão foi acompanhada com expectativa pelos literatos fluminenses, e isto porque sua intenção era promover uma renovação da cena teatral da Corte então dominada pelos melodramas e tragédias. Desde que em 1844 o ensaiador Montigny introduziu no Théâtre Gymnase Dramatique de Paris uma série de modificações na *mise en scène*, valorizando o espaço cênico e a naturalidade na interpretação dos atores, de forma a transformar o palco em espaço de recriação o mais próxima possível da realidade, teve início uma verdadeira revolução teatral na qual engajou-se toda uma geração de dramaturgos franceses. A esta nova estética teatral convencionou-se chamar realismo, em contraposição ao romantismo, estética até então em vigor.⁷

Se sintonizar os palcos do Rio com os da grandes capitais européias foi o que levou Joaquim Heliodoro a inaugurar a companhia do Ginásio, como dissemos anteriormente, há que se reconhecer que seus planos começaram a ser levados a cabo com a estréia do *drama de casaca* de *Mulheres de Mármore*,⁸ de Barière e Thiboust em outubro de 1855, aplaudida pela crítica de maneira quase que consensual, dando início a uma série de encenações da mesma natureza. E as novidades que estas encenações ofereceram às platéias do Rio foram realmente impactantes.

As comédias realistas, diferentemente dos dramas românticos, dos melodramas e tragédias, privilegiavam em termos de tempo dramático, o presente; como técnica, enredos simples com ausência de monólogos; como heróis, não mais reis e príncipes, mas os homens comuns, e como temas o dinheiro, o casamento, o adultério e a prostituição, estes últimos trabalhados como ameaças à sociedade.⁹

O realismo dramático, contudo, não significou uma simples adoção de novas rubricas que se contrapunham ao romantismo. O próprio Dumas Filho, um dos precursores da nova escola, definiu este campo estético como intimamente voltado para a busca da perfectibilidade, da moralidade, do ideal e do útil. Para Dumas Filho, a função do dramaturgo era mostrar ao homem como ele é, mas para indicar o que ele poderia tornar-se e como conseguiu-lo.¹⁰ Seguindo tais princípios, os dramaturgos franceses que se alinharam ao realismo abordaram nas suas peças os costumes da burguesia,

classe com a qual se identificavam, para a qual escreviam e da qual muitos provinham, e transformaram o palco em tribuna para a consagração da superioridade dos valores éticos e das concepções de mundo da mesma.

Ao colocar em cena tal dramaturgia, o Ginásio trouxe estas questões para o centro dos debates na capital do império. Num momento em que a sociedade fluminense passava por um processo de transformação com a aplicação das riquezas oriundas do fim do tráfico de escravos em novos empreendimentos, dentre eles os relativos aos divertimentos públicos, existia um clima propício para que as propostas veiculadas pelos dramaturgos franceses fossem utilizadas pelos dramaturgos brasileiros sem que isto os distanciasse de aspectos da sua realidade.

Para levar a cabo esta união entre tese e exposição, essencial ao realismo dramático, criou-se um personagem de nome *raisonneur*, intencionalmente concebido para aliciar o espectador, que funcionava como porta-voz das idéias do autor. Foi precisamente esta dimensão didática do realismo que seduziu os literatos fluminenses descortinando-lhes um espaço de intervenção social até então desconhecido.

“Escola de costumes”, esta a função social efetiva então atribuída ao palco que deveria abster-se de oferecer apenas diversão e lazer e concentrar-se em exercer o papel mais edificante de educação da sociedade através da moralização dos costumes. Foi justamente por estar preso a esta visão de arte intimamente vinculada a uma missão pedagógica que o realismo se configurou como teatro de tese.

Quando Vasques escreveu-se no Ginásio, esta companhia já havia encenado uma série de *dramas de casaca* traduzidos do francês e pelo menos um escritor da terra – José de Alencar -, escrito três peças nos moldes realistas para serem encenadas no seu palco. Não surpreende, dentro deste quadro, que a encenação da cena cômica *As Pitadas do velho Cosme* tivesse provocado uma reação negativa da crítica e que Joaquim Helidoro fosse acusado de contribuir para o “abastardamento” da cena nacional, por permitir que o Ginásio cedesse sua sala para a encenação de uma dramaturgia “menor”.

As pitadas do velho Cosme foi a primeira de uma série de encenações de cenas cômicas escritas por Vasques para o teatro Ginásio transformando o suposto reduto do teatro “sério” em um dos palcos de divulgação do seu repertório “ligeiro”.

Quando da encenação d’*As Pitadas do velho Cosme*, as cenas cômicas já vinham angariando paulatinamente as simpatias dos espectadores da Corte e alguns dramaturgos nacionais que se dedicavam ao gênero, tais como Augusto de Castro, Henrique Cussen, José Dias de Carvalho, já eram conhecidos das platéias do Rio.

Vasques, contudo, se transformou num mestre do gênero, dominando sua fórmula bastante peculiar e em tudo diferente dos *dramas de casaca*. As cenas cômicas eram geralmente monólogos escritos em prosa, que abordavam um determinado assunto a partir da costura de elementos diversos. Dentro desta “receita” existiam algumas convenções artísticas típicas tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença constante da música, aproveitando melodias já conhecidas das platéias; o convite à participação simbólica dos espectadores na encenação e a abordagem de assuntos do cotidiano, particularmente os que mobilizavam as conversas entabuladas nas ruas da cidade. As cenas cômicas, por outro lado, apresentavam uma outra peculiaridade, isto é, eram encenadas em palcos teatrais e picadeiros, tanto no Brasil quanto na Europa, o que as tornava bastante populares entre as platéias mais heterogêneas.

No que diz respeito à produção dramática do Vasques, um tema foi constantemente por ele visitado nas suas cenas cômicas: a vida teatral da cidade. É ela, na verdade, a “protagonista” de grande parte de seus textos dramáticos. *Um ator sem teatro* é uma crítica bem humorada às interpretações “descabeladas” próprias à escola romântica. *Um bilhete! Um bilhete! Para o benefício do Graça* e *Por causa da Emília das Neves* dão conta da realidade vivenciada por atores de primeiro time, e do *frisson* provocado na cidade pelos anúncios de espetáculos por eles protagonizados. *O Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar* e *D. Rosa assintindo a un spectacle extraordinaire avec Mlle. Risette* foram inspiradas no Alcazar, café-concerto inaugurado na Corte em 1859, responsável pela introdução da opereta e do cançã

na cidade. Não é outro o assunto, que não a vida teatral da cidade, o tema de *O Ginásio de roupa nova*. E, por fim, *Viva o Circo Grande Oceano*, uma espécie de crítica bem humorada à concorrência que os circos estabeleciam com os teatros no Rio.¹¹

Porém, ainda que estes textos possam parecer voltados apenas para o simples divertimento e o riso, e distantes do teatro com fins pedagógicos, tal como propugnado pela estética realista, dizer que lhes falta um propósito moralizador é, no mínimo, discutível. Afinal, é inevitável que o dramaturgo se expresse através de seus textos e posicione-se diante de assuntos polêmicos de interesse coletivo. Por outro lado, a essência mesma da sátira é a de fazer a justiça punindo a maldade e a ignorância humanas a partir de uma técnica que consiste na destruição de símbolos exigindo da parte do satirista a invenção de um porta-voz, de uma *persona* ou de uma máscara para si. Não é outra a técnica adotada por Vasques nestes textos, o que transforma sua dramaturgia em altamente politizada, ainda que em confronto com os padrões estéticos em vigência no seu tempo.

Creio ter sido um dos segredos da dramaturgia produzida por Vasques esta dependência íntima do texto à matéria histórica do seu tempo; o interesse quase que jornalístico pelos assuntos do cotidiano e o tom brincalhão e crítico que permeia o tratamento dado aos temas abordados, abrindo espaço para escutar as falas das ruas, ao mesmo tempo em que dando voz a diferentes opiniões além das do autor e preocupando-se em estimular diferentes idéias, mais do que em exclusivamente expor um discurso acabado.

Transformando seu teatro numa forma de exposição do jogo das relações da própria sociedade na qual estava inserido e que lhe servia de inspiração, Vasques estabelecia com seu público uma empatia que lhe permitia lançar mão da dramaturgia como instrumento de intervenção social, encenando com o público um diálogo em que tanto os assuntos sérios quanto as histórias engraçadas eram priorizados.

Foi a política, portanto, o assunto de fundo das *Scenas Comicas* do Vasques, transformando a dramaturgia em arma habilmente manejada para abordar de maneira crítica questões candentes do seu tempo. Neste sentido, e diferentemente de uma atitude comum aos homens de letras que atuavam na literatura dramática, as cenas cômicas assinadas por Vasques procuravam falar, de forma bem humorada, aos leitores/espectadores sobre eles mesmos, abordando assuntos do seu interesse, de forma risível, promovendo a cumplicidade do autor com seu público .

¹ Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina.

² **Francisco Correra Vasques, Diário do Rio de Janeiro, 4 de junho de 1861**

³ O Conservatório Dramático Brasileiro foi o órgão responsável pela censura teatral no séc. XIX.

⁴ **O Acajá**, 31 de maio de 1861

⁵ Idem. O censor que analisou a peça foi Sotero de Castro.

⁶ Os trabalhos dedicados ao teatro brasileiro no séc. XIX fazem menções rápidas ao nome de Vasques que, quando aparecem, dizem respeito à sua atividade como ator, sendo raros os que lhe reconhecem a atividade de dramaturgo.

⁷ Sobre teatro realista ver João Roberto Faria, *O Teatro Realista no Brasil, 1855-1865*, São Paulo, Edusp, 1993.

⁸ *Dramas de casaca* foi a expressão pela qual ficou conhecida a comédia realista, na França.

⁹ Ver Décio de ^a Prado, *Seres, Coisas e Lugares: do teatro ao futebol*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

¹⁰ Alexandre Dumas Filho, *Théâtre Complet*, Calman Lévy Editeur, s/d, p.p. 29-31.

¹¹ A concorrência dos circos aos teatros no séc. XIX não foi um fato restrito ao panorama brasileiro. Desde a descoberta das potencialidades do cavalo em cena, em finais do séc. XVIII, o circo tornou-se muito popular na França e Inglaterra, a ponto de serem elaboradas leis, nestes países, que procuravam resguardar o teatro da concorrência que lhe era imposta pelo circo,