

## O "MUNDO CARNAVALIZADO" DO TEATRO MUSICADO BRASILEIRO

Valéria Andrade Souto-Maior

*Diz-me que máscara pões no Carnaval e eu te digo  
quem és, com que sonhas, o que desejas.*

Anatol Rosenfeld

I.

Com suas raízes mergulhadas nas festas agrícolas anuais realizadas em Atenas em homenagem ao deus Dioniso<sup>1</sup> por ocasião da vindima, o espetáculo teatral está entre as expressões mais antigas do espírito lúdico do ser humano - o desejo de projetar-se além de si mesmo, de mascarar-se para desempenhar temporariamente o papel de um *outro*, de transformar-se em um ser diferente do seu, de multiplicar-se, enfim, num mundo imaginário.

Como parte da celebração ritual que então se dedicava a Dioniso, seus devotos, mascarados de sátiros<sup>2</sup>, após se embriagarem, cantavam e dançavam freneticamente até cair desfalecidos. Acreditavam que por esse processo de *êxtase* (do estar-fora-de-si) podiam *sair de si*, transformando-se momentaneamente em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do *entusiasmo* (do estar-em-deus). Nesta comunhão com a imortalidade divina, um simples mortal ultrapassava o *métron* (a medida de cada um), tornando-se um *hypocrites* (ator), aquele que responde em êxtase e entusiasmo e que, nas palavras de Albin Lesky, "arreatado pelo deus, transportado para seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano"<sup>3</sup>.

Esta transformação da rotina diária permitia que, durante o período da festa, todos os participantes, em meio a muita música por eles cantada e dançada, fossem conduzidos à transgressão plena das normas estabelecidas cotidianamente, satisfazendo desenfreadamente as necessidades habitualmente reprimidas, apesar de ligadas essencialmente à manutenção e à renovação da vida - o comer, o, o copular.

Estes festins dionisiacos configuram-se, pois, como uma das

primeiras manifestações do princípio carnavalesco descrito por Mikhail Bakhtin com relação à cultura cômica da Idade Média como instaurador de *um segundo mundo* construído ao lado do mundo oficial como o mundo da cultura popular, como um *mundo às avessas*, onde tinham lugar, além do carnaval propriamente dito, as mais variadas formas de festejos públicos e populares. Baseado no princípio do riso, o carnaval era “a segunda vida do povo, [...] a sua *vida festiva*”, vivida em ocasiões determinadas, durante as quais

é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada”<sup>4</sup>.

O folião então se transforma em um *outro* que, assim mascarado, responde, em êxtase e entusiasmo, às exigências de uma liberdade plena e momentânea. Como o ator e o poeta, lembrando Fernando Pessoa, também ele é um  *fingidor*.

Neste sentido, o carnaval, enquanto prática lúdica ligada à metamorfose vivida concretamente nas ruas pelo povo, mostra-se como solo fecundo onde se enraízam os elementos característicos do espetáculo teatral, cujas formas, especificamente no período medieval, “se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte”<sup>5</sup>. O carnaval, portanto, aparece como espetáculo cômico que, mesmo não sendo “a forma puramente *artística* do espetáculo teatral [...], se situa nas fronteiras entre a arte e a vida”<sup>6</sup>.

Sob este prisma, o espetáculo teatral pode ser visto como produto lúdico-cultural também situado nas fronteiras entre a arte e a vida, pois baseado no fenômeno da metamorfose, instaura uma espécie de sucedâneo daquela *segunda vida* temporária concretizada durante o período do carnaval. Como esclarece Rosenfeld:

a metamorfose do ator em personagem representativo do ser humano não é só dele. Também o público se identifica com os personagens fictícios. Todos participam da transformação. Todos vivem intensamente a condição humana nos seus aspectos trágicos e cômicos. Até hoje o grande espetáculo teatral

tem ainda esse lado de celebração. Os espectadores esquecem os seus papéis particulares de fiscais de renda, comerciantes, pais, filhos: libertam-se da sua condição particular, e participando do destino exemplar dos heróis, vivem a essência da condição humana.<sup>7</sup>

A noção bakhtiniana do princípio carnavalesco parece constituir-se um instrumento particularmente adequado para a compreensão e o estudo do caráter carnavalesco dos gêneros teatrais musicados praticados no Brasil entre a segunda metade do século passado e as primeiras décadas do atual, quando muitas das peças talvez mais representativas desse gênero, as *revistas de ano*, passaram a tematizar explicitamente o carnaval<sup>8</sup>.

Dada a amplitude de um estudo que focalizasse as múltiplas formas desta presença carnavalesca no cenário teatral popular brasileiro deste período, minha proposta aqui é apenas detectar alguns elos genealógicos que permitam apontar o gênero teatral musicado, de um lado, como produto lúdico-cultural intimamente associado a aspectos essenciais do teatro em suas origens - principalmente o tom de alegria e sensualidade da música e das danças características do culto dionisiaco da Antigüidade - e de outro como prática artística dessacralizadora que a partir do final do século passado *virou de pernas para o ar* o mundo consagrado da cultura oficial européia aqui então instalado, na medida em que, ao lado da produção musical popular - da qual foi o principal veículo difusor - contribuiu decisivamente para o processo de abasileiramento da nossa produção artística e cultural.

## II.

Embora o ano de 1859 seja apontado pela maioria dos historiadores do teatro brasileiro como data inaugural da era do teatro musicado no Brasil, com a encenação da peça *As surpresas do Sr. José da Piedade*, levada a um dos mais antigos teatros da capital do Império, o Ginásio Dramático<sup>9</sup> - e, diriam outros, com a instalação da casa de espetáculos do empresário francês Joseph Arnaud, o café-cantante *Alcazar Lyrique Français*, cujo repertório era especializado em mini-operetas, *vaudevilles*, cançonetas e duetos cômicos - na verdade, desde 1846, de acordo com Cacciaglia<sup>10</sup>, as portas do Brasil já haviam sido escancaradas à opereta francesa, paradoxalmente, pelas mãos do primeiro e maior

batalhador por uma arte teatral genuinamente nacional, o renomado ator e empresário brasileiro, João Caetano dos Santos (1808-1863)<sup>11</sup>.

Mesmo sem apresentar dados mais precisos e esclarecedores, Cacciaglia afirma positivamente que a consagração da opereta ao reino da arte foi decretada quando João Caetano, naquele ano, “assumindo a responsabilidade de uma companhia que estreara com sucesso no teatro São Januário [...], levou o espetáculo ao São Pedro de Alcântara”<sup>12</sup>. A referência feita aí é, seguramente, à encenação do drama-*vaudeville* *D. César de Bazan*, no qual João Caetano, em “um dos papéis que mais honra lhe fizeram [...], desempenhava, em atos diferentes, o alto cômico e o remontadamente dramático, com a mesma adaptatividade e singular expressão”<sup>13</sup>. A montagem deste melodrama “ornado de música instrumentando coplas, enriquecido de coros e de sonâncias ciganas”<sup>14</sup>, ambigüamente classificado como drama-*vaudeville*<sup>15</sup>, foi um dos grandes êxitos de João Caetano, os quais, aliás, a partir de 1845 seriam “todos [...], de uma forma ou de outra, de natureza popular”, já que “vivendo de sua profissão, não podia fechar os ouvidos”<sup>16</sup> às respostas da bilheteria.

Arguto *ma non troppo*, Cacciaglia deixou escapar, ou talvez não deu a merecida importância a outro gesto de boas-vindas que, ainda em 1846, seria feito ao teatro musicado no Brasil, talvez indiretamente, mas, sem dúvida, com o aval da iniciativa de João Caetano. Tendo reformado o Teatro de São Francisco, como parte das responsabilidades empresariais recém-assumidas paralelamente às de primeiro ator e diretor de cena, João Caetano programou, para a sua reinauguração, a montagem de um drama inédito escrito por autor nacional, a ser escolhido por concurso público. Feita a seleção pelo Conservatório Dramático Brasileiro, subiu ao palco o drama *Amador Bueno ou A Fidelidade Paulistana*, de autoria de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, que também assinou “a tradução do *vaudeville* francês *Kettly* [que] deu fim ao espetáculo”<sup>17</sup>.

Detalhe que, registrado por Martins Pena (1815-1848), ocupa menos que uma linha dos folhetins de crítica teatral assinados pelo comediógrafo no *Jornal do Commercio*<sup>18</sup>, a encenação daquele *vaudeville* final parece fazer ressoar nitidamente no perfil desta pré-estréia do gênero alegre nos palcos brasileiros um eco dos concursos trágicos que, introduzidos nas dionísias urbanas (uma das três grandes festas dionisiacas anuais), entre os séculos VI-V a. C., como consagração oficial do culto a Dioniso em Atenas, trouxeram para dentro das muralhas da *pólis* o antigo

deus grego da fertilidade e do vinho, antes cultuado exclusivamente nas dionísias rurais por humildes camponeses e, desde então, incluído entre os imortais do Olimpo<sup>19</sup>.

Nestes festivais dramáticos, cada um dos três poetas trágicos admitidos em concurso devia apresentar uma tetralogia, i. e., três tragédias seguidas de um drama satírico. Anterior à tragédia - que, para Aristóteles, nasceu do ditirambo (coro tumultuoso em honra a Dioniso), mediante um processo de transformação de *peças satíricas*<sup>20</sup> - o drama satírico, em suas origens a ela vinculado como uma espécie de entremez em forma de fábula curta de tom rústico e jocoso, “ocupa, pode-se dizer assim, uma posição intermediária entre a tragédia e a comédia”, sendo “uma espécie de tragédia mais curta, porém mais próxima do ditirambo; por sua fantasia, com a mistura do grotesco e do sério, tornou-se ele uma tragédia bem-humorada” cujo desfecho “é sempre alegre e feliz”<sup>21</sup>.

Assim, desligado da séria e majestosa tragédia e a partir de um “significativo desenvolvimento [que] colocou os atrevidos sátiros no fim da tetralogia”<sup>22</sup>, o drama satírico surgiu nos concursos trágicos como epílogo alegre obrigatório subsequente à trilogia, tendo provavelmente “por escopo aliviar o impacto provocado pelas tragédias e mitigar de certa forma a tensão dos espectadores depois das fortes impressões carreadas pelos dramas dos heróis”<sup>23</sup>.

Tal lá como cá, o *vaudeville*<sup>24</sup> que pode ser dado como peça inaugural do teatro musicado no Brasil do século XIX, encenado em seguida à peça dramática, no encerramento das festividades de reabertura daquele antigo *templo dionisiaco* da cidade, certamente, desempenha o mesmo papel desopressor daqueles entremezes primitivos<sup>25</sup> coetâneos da tragédia grega e, não apenas, mas principalmente por isso, deles se aproxima como descendente distante, porém legítimo.

É muito provável que, já em 1846, João Caetano estivesse intuindo a necessidade de iniciativas que trouxessem novo ânimo ao teatro do país, como ele mesmo explicitaria em 1860, quando partiu para Lisboa com a promessa de trazer “artistas dotados de talento que com o cunho da novidade tirem o teatro da apatia em que está e que junto aos que deixa contratados [...], melhor possam satisfazer os habitantes desta capital, concorrendo para o mais perfeito desempenho de um novo repertório que será anunciado”<sup>26</sup>. Na volta, além de projetos ambiciosos para a renovação da vida teatral brasileira, João Caetano trouxe consigo

um ator português<sup>27</sup>, ligado a um dos gêneros mais populares do teatro musicado da época, a *mágica*, versão portuguesa da *féerie* francesa.

Assim, embora visivelmente empenhado em atualizar nosso teatro pelos padrões europeus, João Caetano mostrava que, de toda maneira, mantinha o interesse revelado nos últimos quinze anos em atender os apelos de um público que, a seu modo, repetia o provérbio ateniense do século V a. C., 'Isto nada tem a ver com Dioniso', usado pelo público para manifestar seu descontentamento diante da "aparente contradição entre a tragédia como parte do culto dionisiaco e seu conteúdo não dionisiaco"<sup>28</sup>, responsável pela ausência da alegria das primitivas representações dramáticas em louvor ao deus do êxtase e do entusiasmo. Esta alegria seria parcialmente recuperada com a reforma de Prátinas, que, por volta de 490 a. C., "salvou o drama satírico e satisfez o povo"<sup>29</sup>, ao instituir a obrigatoriedade da tetralogia nos concursos trágicos das dionísias urbanas.

Ávido de alegria, o público carioca de meados do século XIX vinha, aos poucos, sendo renovado e também aumentado pela inclusão dos vários segmentos da nova camada social, a dos homens livres (intermediária entre a dos senhores e a dos escravos), configurada a partir de 1850, com a extinção do tráfico de escravos. E não apenas, esse público vinha também exigindo mudanças no ambiente teatral da cidade que, nesta época, ganhou um grande número de novos teatros, em sua maior parte dirigidos às camadas mais baixas, porém mais numerosas, da população. Além disso, exigia-se também a substituição do já desgastado repertório de dramas românticos e naturalistas e das comédias burguesas pelos espetáculos alegres e movimentados por muitas danças buliçosas e canções de duplo sentido, em geral bastante compatíveis com o momento de transição de uma sociedade que começava a desreprimir-se, mas conservava ainda a atitude austera e recatada. O espaço teatral, até então ocupado privilegiadamente pelo lírico e o dramático, passava a ser dividido com os diversos gêneros musicados populares que, "sem maiores compromissos com os graves e sempiternos problemas da humanidade [...], sempre com o escopo de divertir platéias e indivíduos, cultuaram fervorosamente a então generalizada *alegria de viver*"<sup>30</sup>. Dioniso tornava-se então o mais festejado cidadão da emergente *pólis* tropical.

Muitas outras mudanças modificariam o perfil da cidade nesta segunda metade do século XIX, quando então seriam dados "os primeiros

passos no sentido da 'modernização' do país<sup>31</sup>. A imediata liberação de grandes capitais, até 1850 investidos no comércio de escravos, provocaria não apenas a intensificação da vida comercial, mas também a expansão da cultura cafeeira e o início de grandes empreendimentos materiais, como estradas de ferro, telégrafo, e iluminação a gás. Com o expressivo aumento da população livre, a emergente classe média cresce e se consolida, acelerando nitidamente o processo de urbanização do ainda acanhado Rio de Janeiro: surgem então os bondes, as avenidas e as ruas mais largas e com calçamento, além dos novos bairros que tanto aumentaram o perímetro urbano como formaram áreas diferenciadas na cidade.

Se, materialmente, as inovações se instalavam numerosa e rapidamente na cidade, culturalmente a produção e o consumo ali registrados continuavam restritos a uma importação européia, basicamente francesa. O processo de transição de uma cultura européia transplantada para uma outra propriamente nacional, que se concretizaria através da nova camada social intermediária<sup>32</sup>, teria um caminho bem mais longo a atravessar até que se conseguisse afastar a arte aqui produzida das matrizes estrangeiras.

Enquanto isso não era possível, a renovação no campo cultural se dava apenas no sentido de receber, e adotar, irrestritamente as várias novidades mandadas da Europa, principalmente da França, algumas das quais se ajustavam como luva às preferências do carioca em seus divertimentos, a exemplo das várias danças européias de salão, como a *valsa* e a *schottisch*, além da *polca* e da *mazurca*, que também eram apresentadas como números teatrais. Com as variantes específicas a cada camada social, o carioca revelava-se, desde então, completamente apaixonado pela música que, cotidianamente, ouvia e dançava em bailes, saraus, espetáculos líricos, rodas de escravos, em forma de valsas, polcas, modinhas e lundus, saídos de assobios, palmas, atabaques, flautas, rabecas e principalmente de pianos<sup>33</sup>. Verdadeiro símbolo de *status* social, no final do século passado, este instrumento viria a ser peça nobre do mobiliário doméstico brasileiro, mesmo em casa de famílias mais modestas que, tanto quanto as abastadas, se empenhavam em oferecer às filhas uma educação completa, que, além do bordado e da culinária, devia compulsoriamente incluir a música<sup>34</sup>.

Em decorrência da intensificação da vida urbana e seu mundanismo, bem como do conseqüente relaxamento dos rígidos padrões

impostos pela estrutura patriarcal, a educação feminina, até então regida por esses padrões, sofreria também uma série de mudanças que viriam a ampliar o espaço social das mulheres - não mais apenas a janela e a igreja, agora também o teatro e o salão - e a esboçar novas expectativas e possibilidades para os papéis sociais femininos. Incluídos, portanto, o piano, o canto e a dança na educação das meninas, além do novo papel de dama de salão - que, a princípio, fazia delas não mais que meras executantes de românticas e doces valsinhas nos refinados salões da corte - surgiriam, no cenário teatral e musical da cidade, novas oportunidades sociais para as mulheres. Não mais apenas como público, algumas ali ousariam comparecer também como artistas, tanto em sua esfera reprodutiva - como instrumentista (quase sempre pianista), bailarina ou dançarina, cantora e atriz - quanto em sua esfera produtiva, como compositora, maestrina, letrista e dramaturga<sup>35</sup>.

Neste ambiente social, marcado pela ambigüidade de uma fase de transição vivida pelo país nos seus vários setores - e que culminaria na transformação de um Brasil monárquico, agrário e escravocrata num outro republicano a caminho da industrialização com base no trabalho livre - nasceu, viveu e produziu sua obra a compositora popular Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935)<sup>36</sup>. Mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, sua contribuição à história brasileira da música popular, em geral, e do teatro musicado, em particular, se impõe como extraordinária por ser numerosa - entre lundus, polcas, modinhas, valsas, tangos, choros e *maxixes*, sua produção comporta quase duas mil partituras avulsas e outras setenta e sete para o teatro - e, sobretudo, por ter propiciado, de um lado, a emergência de um novo papel feminino em nossa sociedade - o de compositora, maestrina e pianista profissional - e, de outro, o encaminhamento do processo de abasileiramento da nossa produção musical urbana: “[...] um dos marcos da nossa emancipação sonora, [...] foi ela a Princesa Isabel da nossa alforria musical”<sup>37</sup>.

Considerada, “sem dúvida, uma das mais importantes figuras da nossa música popular entre 1870 e 1935”<sup>38</sup>, período que corresponde com exatidão à fase de maior brilho do teatro musicado no Brasil, Chiquinha Gonzaga, aos 29 anos, rebaixada socialmente como mulher livre por ter abandonado o marido - a quem a música só causava desgosto e ciúme - fez sua aparição no ambiente musical do Rio de Janeiro simultaneamente como *planeira*, i.e., pianista integrante dos conjuntos

musicais populares conhecidos como *choros*<sup>39</sup> e como compositora de polca, o gênero musical mais popular da época, editando uma composição batizada significativamente com o nome de *Atraente*<sup>40</sup>. Era também como professora particular de piano que Chiquinha utilizava a música, não como atividade ornamental tradicionalmente feminina, mas como instrumento de trabalho que, longe de todo e qualquer *status*, lhe garantia, além dos dez mil-réis por noite, também o convívio com a produção musical popular e os qualificativos, inadmissíveis para uma mulher da época, de *planeira*, *boêmia* e *chorona* - e que ela foi a primeira a merecer<sup>41</sup>.

### III.

Originalmente dança de camponeses da Boêmia, a *polca* foi lançada em Paris em 1844 e, logo no ano seguinte, já chegava ao Rio de Janeiro, onde fez sua estréia no Teatro São Pedro<sup>42</sup>. Ao contrário das danças coletivas importadas como a *quadrilha* e o *minueto* - preferidas nos salões das elites brasileiras na primeira metade do século passado - a polca reforçava a intimidade introduzida pela valsa, como dança de par enlaçado, mas, além disso, trazia a novidade de um *pulinho* sobre as pontas dos pés, movimento ajustado à perfeição a uma melodia saltitante de andamento vivo e ritmo sincopado. Referendada como criação européia e civilizada, a polca foi prontamente admitida nos salões da fina aristocracia imperial e, em seguida, transformada em verdadeira mania nacional: durante mais de quarenta anos, ela provocou o delírio da população carioca, contribuindo decisivamente para a sua desrepressão<sup>43</sup>. Em poucas palavras, no século passado, tudo no Brasil “dava polca”, como bem registram o verso e a prosa de Machado de Assis (1839-1908)<sup>44</sup>.

Cultivada também nas salas de visitas das camadas sociais intermediárias, a polca conquistaria um livre consentimento jamais obtido inteiramente nos salões elegantes por uma outra dança popular local, o *lundu*, que apesar da similaridade de compasso e andamento, incluía em sua coreografia uma dose de malícia bem mais generosa do que a requisitada pelos ainda bastante recatados adeptos cariocas da polca - e que, além do mais, trazia o estigma de sua *selvagem* procedência africana.

Só depois de transformar-se em *lundu de salão* ou *lundu-canção*, como passou a ser chamado a partir de 1820, é que o “desonestíssimo”<sup>45</sup> lundu passou a frequentar os salões da Corte. Trocando em miúdos, o antigo lundu de terreiro dançado por negros e mestiços (e também por

brancos das camadas mais baixas) nas senzalas e nas ruas da cidade durante quase todo o século XVIII - proibido de exibir-se publicamente por volta de 1780, acusado de prática indecente e libidinoso<sup>46</sup> - só seria incorporado ao universo da cultura oficial como um *meio-lundu*, desde que, estilizado por músicos de escola - atraídos pelo *exotismo* de sua origem popular - fora amputado de sua erótica e insinuante coreografia, cujo elemento específico era a pouco inocente umbigada, característica das rodas de batuque dos negros africanos, aliada a outros elementos fortemente identificados a um só tempo com o *fandango* espanhol e o *batuque* africano: o alteamento dos braços, o estalar de dedos semelhante ao uso de castanholas, e o sapateado<sup>47</sup>.

Foi também como lundu-canção, com suas umbigadas já muito estilizadas, que o desprezado gênero musical de origem negra foi largamente aproveitado no teatro popular como música dançada e cantada por artistas populares, composta pelos autores de entremezes, que, na primeira metade do século XIX, foram praticamente as únicas manifestações deste gênero teatral no Brasil.

Modalidade precursora do futuro teatro de revista brasileiro, o entremez tal como chegou ao Brasil ainda no tempo da Colônia e, em maior número, a partir da vinda da família real, era o gênero dramático que, nos séculos XVI-XVII, se representava em Portugal e Espanha como peça curta de caráter jocoso e popularesco intercalada nos intervalos das representações de tragédias, dramas e comédias, na qual a música e a dança preponderavam sobre o texto, em geral fragilmente tecido. E não apenas isso, esse par perfeito compunha obrigatoriamente as cenas finais de festa musical dos entremezes, montadas como verdadeiros bailes em que os personagens, depois de reconciliados, cantavam e dançavam juntos comemorando a recíproca harmonia<sup>48</sup>.

Um dos primeiros autores responsáveis pela fixação desta forma universalizada sob o nome de entremez foi o comediante sevilhano Lope de Rueda (1510-1565), autor, ator e empresário, que representava suas peças, em geral, escritas de improviso, em todas as cidades e pequenas vilas por onde passava<sup>49</sup>. Sua origem embrionária, entretanto, pode ser localizada no antigo teatro grego onde, seja como fragmento alegre e festivo incluído no decorrer da tragédia ou a ela aposto, sob a forma do já mencionado drama satírico, seja como parte final da comédia, o *êxodo* ou saída do coro - que é "geralmente um *kômos*, uma procissão alegre e

festiva, podendo, às vezes, transformar-se num espetáculo de danças e cambalhotas<sup>50</sup>. Importa salientar que esses primeiros entremezes já apontam para alguns traços em torno dos quais se desenharia o perfil do posterior gênero dramático, já que, não apenas como alívio cômico, sua representação ali assegurava, especialmente no caso da tragédia, senão a presença, pelo menos a lembrança de Dioniso, essa divindade essencialmente popular<sup>51</sup>, com quem as nobres “tragédia e comédia contraíram núpcias indissolúveis”<sup>52</sup>.

Seria pois como uma espécie de atualização do culto dionisiaco que o entremez - e seus vários descendentes, como a ópera-bufa, a opereta, o *vaudeville* e a revista - incluiria a música e a dança para ocuparem o mesmo lugar primordial reservado às frenéticas e sensuais danças dramatizadas pelos solistas do ditirambo e dos cantos fálicos nas festas agrárias da fertilidade que se realizavam anualmente em homenagem a Dioniso. Além disso, o drama satírico, sobretudo, pode ser reconhecido como portador de outro elemento que caracterizaria o entremez, por configurar-se como peça que tratando de assuntos menores - em geral, alguma aventura dos “eternos companheiros de Dioniso”<sup>53</sup>, os sátiros - utiliza uma linguagem em tom jocoso e sempre termina com um *happy end* focalizando a libertação dos sátiros, por eles festejada com muitas danças cheias de saltos e cambalhotas numa demonstração da “exuberância física desses seres rústicos e semi-animais”<sup>54</sup>.

Da mesma forma, o entremez enquanto “gênero humilde, sem indícios de nobreza nem pretensões de haver sido teorizado por Aristóteles” e, tendo como única aspiração, “ser um passatempo popular, entretenimento breve entre duas emoções nobres”<sup>55</sup> - sua raiz etimológica, do latim *intermissu*, significa “prato metido entre dois principais” - não toma a si a incumbência, aliás reservada à comédia exaltadora dos nobres lances de amor e honra, de proteger os ideais éticos, nem de fazer triunfar a moralidade social. Com seus personagens caracterizados como tipos populares - que aí comparecem, não mais contrastando ou realçando o protagonista nobre como nas comédias, mas ocupando o centro do palco como autênticos heróis ou talvez anti-heróis, encarnando figuras estereotipadas como o criado, o estudante, o fanfarrão, o guarda - o entremez prefere divertir à custa do desmascaramento da mal dissimulada fragilidade humana, fazendo brotar, de diferentes fontes, um riso que, apesar de zombeteiro<sup>56</sup>, é também o riso das festas e das diversões

populares. Ai ressoam algumas qualidades do riso carnavalesco apontado por Bakhtin como um riso que, além de *festivo* (não cotidiano), é *universal*, que “atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval)”, e *ambivalente*, porque “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”<sup>57</sup>.

Dos entremezes apresentados nos teatros do Rio de Janeiro, da Bahia e de Pernambuco a partir de 1820, o pouco que se sabe é que, seguindo os moldes portugueses, estes pequenos quadros cômicos incluíam “sempre um pretexto para que dois ou três personagens estabelecessem diálogos sobre temas engraçados, criando situações que acabavam invariavelmente em danças e cantorias”<sup>58</sup>. A *saloia* e o *fandango*, danças-músicas portuguesa e espanhola, freqüentaram seguramente os entremezes mais antigos, como por exemplo *O Chapéu Pardo*<sup>59</sup>, pertencente ao repertório de Víctor Porfírio de Borja, destacado ator português “especialista em papéis bufos, com preferência pelos entremezes em que se cantava e dançava à moda popular portuguesa”<sup>60</sup>. Provavelmente também a sensual *fofa* - dança portuguesa de péssima reputação desde o século XVIII, uma espécie de *prima-irmã* do lascivo lundu - fizesse suas aparições nestes primeiros entremezes encenados no Brasil<sup>61</sup>, anunciando a preferência que, entretanto, logo se concentraria sobre o ainda atrevido lundu-dança, que apesar de estilizado em suas umbigadas, se impunha como número sensacional para o teatro popular.

Embora escandalizasse uma minoria disposta a proibir terminantemente a exibição de danças consideradas imorais<sup>62</sup>, esse lundu de teatro, feito para ser maliciosamente dançado e cantado com texto de caráter cômico e indiscreto, “envolvendo as relações entre negros e brancos, ou ironizando a situação dos escravos em versos inspirados na algaravia da fala dos africanos”<sup>63</sup>, permitia atrair com sucesso o público curioso e faminto de emoções eróticas, atendendo com desenvoltura às suas emergentes necessidades de desrepressão.

Era, portanto, nos palcos teatrais que se tornava possível a esse produto lúdico da cultura popular brasileira continuar cumprindo, ainda que parcialmente, sua função social mais importante, “que era a de propiciar a mobilização das relações sociais e aumentar o grau de sociabilidade entre as classes populares”<sup>64</sup>, em essência bastante próxima daquela cumprida pelos carnavais populares medievais, que funcionavam

como uma espécie de revestimento da “segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”<sup>65</sup>. Entendido como expressão da necessidade de liberar provisoriamente o próprio corpo tornado patrimônio do senhor, exercício de resistência cultural da população negra escravizada, a prática do lundu seria uma *segunda vida* vivida por negros, mestiços e brancos das camadas mais baixas. Desaparecido como prática social real em decorrência de proibição oficial, o lundu, como o verdadeiro carnaval popular, encontraria no teatro o espaço ideal para, amputado e clandestinamente, conseguir sobreviver, já que pela própria natureza do fenômeno teatral, aos espectadores ali se oferecia a oportunidade de substituir a máscara social do sério e recatado cidadão pela máscara teatral do irreverente e bem-humorado personagem dançador do requebrado lundu para *sair de si* e, identificado com este personagem fictício, *viver*, ainda que por um breve momento, a libertação dos papéis sociais impostos pelo rígido sistema vigente.

Por outro lado, o refinamento encenado nos elegantes e sisudos salões da Corte do Segundo Reinado insistia em negar ao lundu o prestígio da cultura oficial já concedido à importada polca que, solidária ao *meio-irmão* ilegítimo, lhe emprestaria seu santo nome, não em vão certamente, para que, disfarçado como *polca-lundu*, fosse enfim admitido livremente naqueles ambientes da aristocracia imperial. Desde que fora eleita a *preferência nacional* do brasileiro - e, na verdade, isso se deu logo em seguida à sua introdução no país - a polca vinha sendo não apenas reproduzida, mas principalmente produzida às centenas pelos compositores populares brasileiros que, em geral mestiços e brancos dos estratos sociais mais baixos (pequenos funcionários públicos, músicos de bandas militares), utilizavam-se, nesta prática, da sua herança cultural do ritmo sincopado da música africana.

Muitos destes compositores se reuniam para formar os já mencionados choros que, neste período de ampliação do mercado de trabalho para o músico profissional, sobreviviam graças às constantes solicitações para tocar em bailes e saraus domésticos ou de clubes populares. Nestas festas - cada vez mais numerosas na cada vez mais alegre noite carioca da época - os chorões (integrantes dos populares choros) se empenhavam em adaptar a execução dos ritmos da moda (valsas, *schottisch* e principalmente polcas), “à maneira que os

frequêntadores dos bailes das classes mais baixas estilizavam e incorporavam ao estilo de dança de salão os passos, volteios, requebros e negaças dos batuques e danças de roda ainda não desaparecidos na época<sup>66</sup> - e, ao longo de vinte anos, terminariam por con-fundir, não mais só os nomes, mas concretamente os ritmos daqueles gêneros dançantes que, estrangeiros ou nativos, provocavam sutil ou escancaradamente com seu flagrante erotismo um entusiasmo singular em seus praticantes.

Desta forma, pode-se considerar que a tão venerada polca também serviu de disfarce e passaporte para outros gêneros populares locais que, aparentados com o lundu e tão desprezados como ele, começaram a ser divulgados, primeiro camufladamente, sob as rubricas de *polca-fadinho*, *polca-choro*, *polca-tango* e, em seguida simplesmente, como *choro* e *tango*, *tango brasileiro* ou *tanguinho*, todos, na verdade, encobrindo o tipo de música que mais se adaptava a uma dança que, nascida como uma versão tropical da *civilizada* polca européia temperada pelo sabor apimentado do *selvagem* lundu, desde 1870 vinha se tornando conhecida pelo nome de maxixe. Termo grosseiro ligado à noção de coisa reles e imoral, tal nome era absolutamente inaceitável para figurar como rubrica em partituras para piano que se quisessem aprovadas - leia-se compradas - pelos zelosos pais de família das bem-comportadas mocinhas das classes mais abastadas<sup>67</sup>.

Assim, como resultante final do abasileiramento das danças-músicas européias, fixaram-se como gêneros definitivos na história da música popular brasileira, de um lado, o choro - gênero instrumental baseado na maneira acentuadamente sincopada de tocar aquelas músicas importadas - e, paralelo a ele, o gênero dançante popularizado como maxixe e transformado em dança da moda, projetada também internacionalmente nas primeiras décadas do nosso século, quando então brilhou especialmente nos palcos e nos salões parisienses. A polca, importada de Paris em meados do século anterior, se convertia agora em *product for export*, depois de reelaborada pela quentura do *tempo tropical*<sup>68</sup>.

Além disso, mesclada ao lundu e à *habanera*<sup>69</sup>, a polca daria origem ainda a um terceiro gênero musical, o já citado tango brasileiro que, contudo, caracterizado pelo virtuosismo técnico-instrumental de seus cultores<sup>70</sup> - uma espécie de variante semi-erudita e requintada do popular

maxixe - tornou-se um gênero musical inadequado para ser dançado e cantado e, sem alcançar a popularidade do maxixe e a permanência centenária do choro, desapareceu logo no início do atual século.

Ainda que, através do lundu metamorfoseado em lundu-canção - a dança-música preferencialmente utilizada nos entremezes da primeira metade do século XIX - e em polca-lundu - a estratégica nomenclatura utilizada para permitir sua entrada livre nos salões - a insinuante e sensual coreografia do lundu viesse conseguindo sobreviver clandestinamente, quase um século depois de ter sido proibida oficialmente de aparecer em público, ela seria resgatada pelo maxixe e, não só voltaria às ruas, como também compareceria revitalizada nos bailes populares domésticos dos bairros proletários - conhecidos como *choros*, *sambas*, *chinfrins* e, depois já desvinculados dos espaços caseiros, *forrobodós* ou *forrós*, as futuras *gafieiras* - nos bailes dos clubes carnavalescos - locais onde respeitáveis senhores do comércio, devidamente desacompanhados de suas respectivas esposas e filhas, se divertiam após exaustivas reuniões para tratar de carnaval e política. Seria ainda, e especialmente, nas cenas musicadas do então emergente teatro de revista, que essa polêmica dança passaria a ser exibida como número de garantia cômica e flagrante erotividade para o público das classes médias.

Independente da controvérsia existente a respeito do local de origem do maxixe<sup>71</sup>, aqui interessa antes considerar que a popularidade conquistada pela nova dança inventada pelos segmentos mais baixos da nova classe média seria oportunamente aproveitada pelos primeiros compositores que produziram para o teatro musicado a partir da segunda metade do século XIX no Brasil. Este gênero teatral de forte apelo popular, que brilhou com mais intensidade de 1870 até o advento e fixação do rádio em 1920-30, seria o principal meio de divulgação da produção musical popular que, lançada nos palcos, tornava-se logo conhecida também das demais camadas da sociedade, além de, num segundo momento, permitir também o processo inverso, indo das ruas para os palcos teatrais onde, através de uma completa interação, transformava-se imediatamente em sucesso garantido<sup>72</sup>.

Sem perder de vista que, desde os últimos anos da primeira metade do século passado, o teatro musicado vinha ensaiando seus primeiros passos para estrear nos nossos palcos, através das iniciativas antecipadoras de João Caetano, é preciso considerar que a inspiração direta para o

florescimento deste gênero teatral de caráter popular e urbano no Brasil, também conhecido como gênero alegre, teatro ligeiro ou teatro de revista, foi o *Théâtre des Bouffes-Parisiens* que, fundado em Paris, no ano de 1855, pelo compositor Jacques Offenbach (1819-1880) - criador de verdadeiras caricaturas musicais, que se fixariam universalmente com o nome de opereta<sup>73</sup> - já em 1857 faria ressoar seus ecos de esfuziante alegria na Corte brasileira, através de um teatro de variedades inaugurado pelo empresário francês e, após dois anos, transformado no já citado *Alcazar Lyrique*, que com seu *exército* de beldades parisienses, tomou de assalto o panorama teatral e os hotéis de luxo do Brasil, estabelecendo-se como *quartel-general* de artistas, políticos e homens de cultura, o “lugar de perdição oficial do Rio de Janeiro”<sup>74</sup>. Não por acaso, o teatro musicado no Brasil foi, em geral, malvisto por alguns homens de teatro e escritores da época, acusado de sufocar economicamente os outros gêneros e, além disso, de ser estrangeiro e de segunda categoria. Machado de Assis, por exemplo, em 1873, a ele se referiu como “espetáculo de feira [...] que fala aos sentidos e aos instintos inferiores” de um público cujo gosto “tocou o último grau da decadência e perversão”<sup>75</sup>.

Entretanto, além dos muitos originais de operetas francesas representados às centenas principalmente nos palcos cariocas, muitos outros passaram logo a ser adaptados e também parodiados por autores brasileiros, dando início ao processo de nacionalização deste gênero teatral no Brasil. Duas das mais famosas paródias de graves óperas de Gluck, entre outras, cheias da verve satírica do genial Offenbach, *La belle Hélène* e *Orphée aux enfers*, reencarnaram-se jocosamente no cenário tropical como *Abel-Helena* e *Orfeu na Roça*. Nesta última, por exemplo, Orfeu transfigura-se em Zeferino Rabeca, Morfeu em Joaquim Preguiça, Cupido em Quim-Quim das Moças, filho de D. Leolinda, a substituta carioca de Vênus.

Paródias de paródias, estas primeiras *operetas brasileiras* que aparecem no então afrancesado cenário teatral da cidade, para além do aspecto lúdico, permitem entrever o aspecto da paródia que corresponde ao seu significado etimológico de “canto paralelo” (do grego *para* = ao lado de + *oide* = canto) que caracteriza o que Bakhtin chamou de “paródia carnavalesca”: aquela que, “mesmo negando, ressuscita e renova ao mesmo tempo”<sup>76</sup>, como uma espécie de *segunda linguagem* que, mesmo próxima de uma outra já existente, dela se distancia a partir de uma

orientação oblíqua, através da qual uma nova visão da realidade é construída, aparecendo como resposta criativa de uma cultura em situação de marginalização e dominação frente a uma presença estrangeira e estranguladora. Sem poder ignorar esta presença, aos autores destas paródias restava a alternativa de dialogar, embora zombeteiramente, com os poderosos *reis* da opereta francesa<sup>77</sup>, num esboço preliminar dos traços essenciais da concepção da *antropofagia* proposta por Oswald de Andrade na segunda década do século seguinte como estratégia de resistência nacional ao colonialismo cultural.

#### IV.

Interessa aqui observar que teatro e música abrissejavam-se simultaneamente e, em ambos os casos, em direção às camadas mais baixas e mais numerosas da população. A famosa opereta de Alexandre C. Lecocq, *La fille de Madame Angot* (1872), por exemplo, metamorfoseada em *A filha de Maria Angra*, em 1876, focaliza uma ação iniciada na Praça do Mercado, entre quitandeiros, abrissejada o bastante para incluir no quadro intitulado “Legume”, um número de maxixe, aliás, o primeiro que apareceu dançado no palco<sup>78</sup>.

O marco mesmo desta nacionalização, entretanto, seria estabelecido dois anos depois com a encenação da revista de ano de Artur Azevedo (1855-1908), intitulada *O Rio de Janeiro de 1877*, exemplar de lançamento do gênero teatral que, especialmente a partir de 1884, praticamente destronaria o teatro considerado nobre pelas elites que, simultaneamente, também perdiam espaço e poder para as novas camadas de uma sociedade ainda hesitante mas ansiosa por abandonar seus costumes provincianos.

Passando *em revista* os principais acontecimentos do ano, este gênero criticava-os com muita graça e pouca agressividade, alinhavando-os por um enredo leve, cheio de troca e irreverência, de acordo com o qual, uma série de personagens, uns episódicos, outros alegóricos, desfilava, cantando suas coplas sempre acompanhadas de uma dança buliçosa, à frente do personagem principal (*compère*) que então nunca saía de cena<sup>79</sup>. Essa dança indispensável, especialmente nas cenas finais deste tipo de espetáculo, em geral, não era outra senão o atrevido maxixe, que desta forma iniciava, ainda sob o pseudônimo de tango, “uma longa carreira de pelo menos quarenta anos nos palcos, como quadro obrigatório

das revistas da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro<sup>780</sup>. O entusiasmo do público pela nova dança era tal que, a uma certa altura do desenvolvimento do teatro musicado no Brasil, não se podia conceber qualquer peça deste gênero, fosse opereta, burlata, mágica, *vaudeville* e não apenas revista, que não terminasse com um delirante e requebrado maxixe.

Constantemente empenhada no abasileiramento da nossa produção musical urbana, Chiquinha Gonzaga, desde a sua estréia no teatro musicado, em 1885, com a opereta *A Corte na Roça*, incluiu sempre uma fartura de maxixes nos vários libretos que recebeu para musicar, exigidos especialmente nas cenas finais das peças. Apontada como “a maior maxixeira do seu tempo”<sup>781</sup>, ela preparou de forma marcante o caminho para uma música genuinamente brasileira, pois “o maxixe foi o primeiro passo dado para a nacionalização da nossa música popular. [...] Chiquinha Gonzaga, a grande maestrina brasileira, compreendeu perfeitamente o ritmo desse gênero musical”<sup>782</sup>.

Neste sentido, sua contribuição atingiu o auge com a montagem de *Forrobodó* em 1912, opereta<sup>83</sup> assinada por Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto, que inaugurou o repertório regionalista carioca no teatro musicado brasileiro, apresentando através da caricatura a vulgaridade do comportamento das camadas baixas, visto como um comportamento imitativo das elites. Seu tema central, um baile popular num clube carnavalesco do bairro da Cidade Nova, permitia mostrar o pitoresco da prática musical das camadas pobres da capital, utilizando personagens típicos com seu linguajar impregnado de gírias de baixo calão.

No enredo, os problemas cotidianos vividos pela gente humilde de subúrbio, como roubos de galinhas e as *gafes* cometidas dentro do clube - Grêmio Recreativo Familiar Dançante Flor do Castigo do Corpo - onde muito vinho, cachaça, feijoada, bacalhoada, empadinhas, porco assado, etc., se misturam *harmoniosamente* a golpes de capoeira dados na disputa por um vidro de perfume num leilão de prendas, pequenos furtos, agarramentos indecorosos de impecáveis malandros (*corretos*) com mulatas “viçosas e *inzuberantes*” e prostitutas francesas, tudo regado abundantemente a muitos repeniques de polcas e principalmente de maxixes, cantados em coplas cheias de duplo sentido, como as do maestro da orquestra (uma *charanga*) do clube:

Minha Rita, que tortura,  
Eu não posso mais reger,

voltada para as partes baixas do corpo e/ou especificamente ligadas à sexualidade, focaliza “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”<sup>787</sup>.

Dentre as muitas imagens *carnavalescas* ligadas à abundância de comida, de bebida e de sexo que predominam no conjunto das revistas e outras peças do gênero musicado brasileiro, a exemplo de *Forrobodó*<sup>88</sup>, as de um casal enlaçado movimentando-se eroticamente ao som de ritmos frenéticos, ou seja, dançando o *gostoso* maxixe, destacam-se por explicitar uma forte aproximação com a eroticidade da força produtiva da terra, então concebida como princípio ambivalente de destruição e renovação da vida, de alternância entre morte e ressurreição, “o princípio material e corporal [que] é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da festança”, historicamente ligado a “períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem”<sup>789</sup>.

Contrapondo-se ao tom sério e conservador que imperava no Segundo Reinado, o gênero *alegre*, mesmo fora dos cânones teatrais clássicos, desenvolveu-se intensamente a partir da segunda metade do século XIX, *carnavalizando* especialmente o cenário artístico brasileiro. Neste sentido, ele aparece como prática artístico-cultural coerente com o momento crítico de profundas transformações vividas no país, durante o qual era preciso degradar até “tocar o último grau da decadência e da perversão” e, assim, cavar o túmulo que seria simultaneamente o berço de uma outra cultura, que traduzisse mais propriamente a *natureza dionisiaca do país do carnaval*.

O reles e imoral maxixe, auto-afirmado pela força regeneradora do “baixo corporal”, passa a ser visto como produto lúdico da cultura nacional de reconhecida fama internacional, como nos versos do delirante maxixe que arremata o final da revista *Pomadas e Farofas* (1912) que, mesmo sendo de uma fase posterior às revistas de ano de cunho estritamente jornalístico, também dá conta das *novidades* mais atraentes do momento, entre elas o cinema, os clubes esportivos e o então consagrado maxixe:

O maxixe brasileiro

A dança mais sensual

Tem fama no mundo inteiro

Pois a batuta está dura  
E não quer mais se mexer.

Não bastasse estar presente na prática, o maxixe aparecia aí muitas vezes descrito e explicitado nas coplas da peça, como por exemplo nas da mulata Zeferina que, depois de se apresentar como “flor do maracujá”, filha de “mãe trepadeira”, que vive “igualmente a *trepá*”, dá rapidamente “Uma Lição de Maxixe”<sup>84</sup>:

Pança com pança,  
Bate direito.  
Entre na dança,  
Quebra com jeito.

E também, como era de se esperar, no maxixe final - dançado por todos e cantado por Zeferina, Escandanhas (secretário do clube, sempre empenhado em “*mostrá sua cintura em discursos*) e coro:

O maxixe bem remexido, requebrado,  
Faz tremeliques na perna,  
Deixa o corpo remoido, esbodegado,  
Mas nos dá saudade eterna.

Pés praticamente plantados no chão - pouco se mexe com eles - e pernas que se enroscam por entre volteios de corpos colados e descolados por um alucinante vai-e-vem de umbigos, a exigir quase sempre a *firmeza* das mãos do dançarino pousadas abaixo da cintura de sua parceira: assim pode ser resumida a dança eleita como prato predileto do festivo banquete então servido nos teatros e nos bailes carnavalescos da cidade, inclusive aqueles dos círculos mais nobres da sociedade.

Herdados pela “acrobática dança do maxixe”<sup>85</sup> via lundu - com sua maliciosa umbigada - e polca - com seus insinuantes pulinhos - os movimentos lascivos da *córdax* acompanhados dos muito saltos e cambalhotas da *siquinis* (danças da comédia antiga e do drama satírico, respectivamente<sup>86</sup>) aparecem nesta coreografia concretizando o *rebaixamento* característico do sistema de imagens da cultura cômica popular que Bakhtin chamou de *realismo grotesco*, já que, exageradamente

E não encontra rival.

Quem ouve só um compasso

Do maxixe querido

Por certo que acerta o passo

E entra no remexido.

Meu Deus! Meu Deus!

Que maxixe gostoso!

Ai eu morro de gozo.

Que delícia e prazer.

Meu Deus! Meu Deus!

Que o meu corpo se espiche,

A dançar o maxixe

Eu quero morrer.

Notas

- 1 Cf. BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: origem e evolução*, São Paulo: Ars Poetica, 1992, Dioniso é o deus da vegetação, do vinho, da fertilidade, da metamorfose que traz a renovação da vida.
- 2 Cf. BRANDÃO, *op. cit.*, os sátiros eram concebidos pela imaginação popular como *homens bodes*, semideuses rústicos e maliciosos, com o nariz arrebitado e chato, com o corpo peludo, cabelos eriçados, dois pequenos cornos e com pernas e patas de bode. Dentre as muitas explicações para a etimologia do vocábulo tragédia, a mais difundida, apontada aliás pioneiramente por Nietzsche, é que teria surgido a partir de *trágos* = bode + *oide* = canto.
- 3 LESKY *apud* BRANDÃO, *op. cit.*, p. 32.
- 4 BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Trad. de Yara F. Vieira, São Paulo: HUCITEC, 1987, p. 7.
- 5 *Id. Ib.*, p. 6.
- 6 *Id. Ib.*
- 7 ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*, São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 37.
- 8 Cf. PAIVA, Salviano C. de. *Viva o rebelado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, Rio de Janeiro: Perspectiva, 1991, p. 117.
- 9 Inaugurado em 1832 com o nome de Teatro São Francisco, esse teatro é o mesmo que em 1846 seria reformado por João Caetano, ao qual faço referência mais adiante; ver HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1979, v. 1, p. 278 e PRADO, Décio de Almeida Prado. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 125.
- 10 CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*, trad. de Carla de Queiroz, São Paulo: T. A. Queiroz, 1986, p. 83. Cf. PRADO, *op. cit.*, p. 92 e 224, em dezembro de 1846, João Caetano tornou-se empresário de uma companhia francesa de ópera-cômica, que excepcionalmente apresentava dramas e comédias.
- 11 A seu respeito, ver especialmente PRADO, *op. cit.*, HESSEL e RAEDERS, *op. cit.*, CACCIAGLIA, *op. cit.* e MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- 12 CACCIAGLIA, *op. cit.*, p. 83.
- 13 MELO MORAIS FILHO *apud* PRADO, *op. cit.*, p. 94.
- 14 *Id. Ib.*
- 15 PRADO, *op. cit.*, p. 92-94, sugere que a “contradição em termos” flagrada nessa designação híbrida explica-se pelo “feitio e complexidade do enredo”, próprios do drama e pela “graça pessoal do protagonista e, sobretudo, pelas partes cantadas” inerentes ao *vaudeville*.
- 16 *Id. Ib.*, p. 88.

- 17 MARTINS PENA *apud* HESSEL e RAEDERS, *op. cit.*, p. 28.
- 18 Cf. SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral na virada do século. In: *Papéis colados*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993, p. 57, Martins Pena assinou esses folhetins por mais de um ano.
- 19 Cf. BRANDÃO, *op. cit.*, p. 21.
- 20 De acordo com BRANDÃO, *op. cit.*, p. 59, essas peças eram assim designadas pelo fato de os componentes do coro serem personagens disfarçados em sátiros.
- 21 BRANDÃO, *op. cit.*, p. 62.
- 22 LESKY *apud* BRANDÃO, *op. cit.*, p. 31.
- 23 BRANDÃO, *op. cit.*, p. 62.
- 24 De acordo com MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Cultrix, 1982, p. 507, esse termo designa geralmente uma “breve representação teatral de índole brandamente satírica e cômica, entremeadas de canções”.
- 25 SEABRA, Antonio L. de. Notas. In: HORÁCIO, *Sátiras*, Rio de Janeiro: Simões, 1953, p. 114-115, anota que Horácio, em suas *Sátiras*, “faz alusão àquela espécie de farsas, que então se chamavam *êxodos* e de que procedem os intermédios italianos, com todas suas personagens e máscaras bufas”.
- 26 SANTOS *apud* PRADO, *op. cit.*, p. 148 e 188.
- 27 Esse ator era José Simões Nunes Borges, que montou no São Pedro e no Santa Teresa a peça fantástica, de autoria de Silva Lisboa, *A Romã Encantada*; cf. PRADO, *op. cit.*, p. 188.
- 28 LESKY *apud* BRANDÃO, *op. cit.*, p. 31-32.
- 29 BRANDÃO *op. cit.*, p. 61.
- 30 HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob D. Pedro II*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1986, v. 2, p. 145.
- 31 PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*, 6. ed., São Paulo: Brasiliense, 1969, p. 83.
- 32 Cf. observação de SODRÉ *apud* DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991, p. 27.
- 33 De acordo com VALENÇA, Suetônio Soares. Aspectos da MPB no século XIX (regentes do teatro musicado popular). *Revista da USP*, dez./jan./fev., 1990, p. 6, em 1856, Manuel de Araújo Porto Alegre chamava o Rio de Janeiro de “a cidade dos pianos”, dada a enorme quantidade deste instrumento na cidade. Nascia aí a “pianolatria”, cuja presença seria flagrada, e criticada, em São Paulo por Mário de Andrade no início do século seguinte.
- 34 Cf. DINIZ, *op. cit.* e ANDRADE *apud* FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, *Mulher brasileira - Bibliografia Anotada 2*, São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 317-318.

- 35 Ver FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS, *op. cit.*; BERNARDES, Maria Thereza C. Crescenti. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1988; DINIZ, *op. cit.*; ANDRADE, Valéria. Notas para um estudo sobre compositoras da Música Popular Brasileira. *Travessia (Mulheres - Século XIX)*, Florianópolis: Ed. UFSC, n. 23, p. 236-52, 1992.
- 36 Sobre essa compositora, ver principalmente DINIZ, *op. cit.*; LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: uma grande compositora popular brasileira*, 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978; CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*, São Paulo: Ática, 1985; VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991; TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da música popular: da modinha à lambada*, 6. ed. rev. e aum., São Paulo, 1991.
- 37 ALENCAR *apud* DINIZ, *op. cit.*, p. 197.
- 38 CALDAS, *op. cit.*, p. 23.
- 39 Estes conjuntos, formados inicialmente à base de violões e cavaquinhos, a partir da atuação do exímio flautista Joaquim Antonio Callado Júnior (1848-1880), passaram a incorporar também a flauta e, posteriormente também o piano, pois quando eram contratadas por confeitarias e cafés-cantantes ou para animar festas em casas com piano, estas "orquestras de pobre", expressão usada por TINHORÃO, *op. cit.*, p. 105, incluíam necessariamente a atuação de um pianista que, historicamente, ficou conhecido como "pianeiro".
- 40 DINIZ, *op. cit.*, p. 94-95, relata que sua origem se prende ao fato da melodia ter sido tirada do piano por Chiquinha durante um choro e, como um ímã, atraído não só o acompanhamento musical dos outros chorões ali presentes, mas também a atenção e admiração dos passantes e vizinhos da rua que, curiosos, se debruçavam nas janelas e sacadas para ouvir a buliçosa polca.
- 41 Cf. *Id. Ib.*
- 42 Cf. TINHORÃO, *op. cit.* e DINIZ, *op. cit.* De acordo com ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*, Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Toni Camargo, Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Minic; São Paulo: IEB/EDUSP, 1989, a primeira polca foi dançada no Rio de Janeiro no Carnaval de 1846, pela atriz Clara del Mastro.
- 43 Cf. DINIZ, *op. cit.*
- 44 TINHORÃO, *op. cit.*, p. 59-60 e DINIZ, *op. cit.*, p. 34-37 e 99-101, são pródigos em suas referências a respeito das valiosas notícias dadas por Machado em suas crônicas, romances e, exemplarmente, no conto "Um Homem Célebre", sobre a popularidade e o sucesso então alcançados pela polca. Ver também TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*, Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.
- 45 Expressão usada em um texto pernambucano de 1809, cf. citação de PEREIRA DA COSTA *apud* ANDRADE, *op. cit.*, p. 291.
- 46 É interessante observar que na poesia medieval, *ludum* ou *ludus* é uma expressão grosseira e crua para indicar o ato sexual em si, cf. LEMAIRE, Ria. As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer: o papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita. In: GOTTLIB, Nádia B. (org.). *A mulher na literatura*, v. III, Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990, p. 13-33.

- 47 Neste sentido, considero a necessidade de questionar as afirmativas feitas pela maioria dos autores sobre uma possível influência espanhola na coreografia do lundu, já que de acordo com o *Dicionário Musical Brasileiro*, o fandango é dança de origem árabe, o que permite pensar que, como no caso da habanera, os negros do Norte da África o teriam ensinado aos espanhóis; ver nota 69.
- 48 Cf. ASENSIO, Eugenio. Introducción y notas. In: CERVANTES, Miguel de. *Entremeses*, 3. ed., Madrid: Castaglia, 1984.
- 49 Cf. ASENSIO, *op. cit.* Esta observação confirma a controvérsia existente a respeito da etimologia do vocábulo comédia, que Brandão, *op. cit.*, verifica originar-se de *kômos* - que nada tem a ver com *kôme*, aldeia - que seria "grupo de festa" ou procissão alegre, o que pode ser denominado de cordão, bloco, mascarado ou não, mas que à noite percorria as ruas, escoltando um falo. *Kômos* + *oide* = comédia, "canto da procissão jocosa", que identifica-se com os cantos fálicos, de cuja improvisação, segundo Aristóteles, teria nascido a comédia.
- 50 BRANDÃO, *op. cit.*, p. 78.
- 51 *Id. Ib.*, p. 25-26.
- 52 *Id. Ib.*, p. 92.
- 53 *Id. Ib.*, p. 59.
- 54 *Id. Ib.*, p. 64.
- 55 ASENSIO, *op. cit.*, p. 7.
- 56 Esta característica do riso provocado pelo entremez remete às teorias de PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*, trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade, São Paulo: Ática, 1992, para quem "o riso que zomba nasce sempre do desmascaramento inesperado dos defeitos da vida interior, moral ou espiritual do homem".
- 57 BAKHTIN, *op. cit.*, p. 10.
- 58 TINHORÃO, 1991, p. 54.
- 59 PRADO, *op. cit.*, p. 16.
- 60 *Id. Ib.*, p. 11.
- 61 Cf. VALENÇA, *op. cit.*, p. 11
- 62 Cf. DINIZ, *op. cit.*, p. 117-118 e HESSEL e RAEDERS, 1979, p. 137, 152, 154.
- 63 TINHORÃO, 1991, p. 55.
- 64 CALDAS, *op. cit.*, p. 11.
- 65 BAKHTIN, *op. cit.*, p. 8.
- 66 TINHORÃO, 1991, p. 74.

- 67 A esse respeito, DINIZ, *op. cit.*, p. 119, chama a atenção para a obra de Chiquinha Gonzaga, que “é reconhecidamente a expressão mais autêntica do maxixe, embora nunca usasse essa rubrica no momento de editar uma música. Evitava assim um desastre comercial, pois assim nenhum pai de família se dignaria a comprá-la e nenhuma mocinha ousaria executá-la.”
- 68 TINHORÃO, 1991, p. 77-87, descreve toda a trajetória do maxixe brasileiro “após ter saído dos bailes chiffrins da Cidade Nova para os salões de Paris, Berlim e Nova York”, onde todos “aplaudiam um gênero de dança popular brasileira, que reconheciam como novidade importada”.
- 69 Cf. *Dicionário musical brasileiro*, “canção e dança introduzidas em Cuba, pelos negros africanos, que se tornou muito popular na Espanha e América Latina”. Natalie Burlin admite que os espanhóis o teriam aprendido com os negros, por ser um ritmo muito comum entre mouros e árabes do Norte da África, o que reforça a hipótese da sua origem árabe.
- 70 VALENÇA, *op. cit.*, aponta entre estes os compositores Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e, sobretudo, Ernesto Nazareth (1863-1934).
- 71 Para TINHORÃO, 1991, p. 61-65, a dança nasceu nos bailes populares da Cidade Nova, bairro pobre surgido por volta de 1860, após o aterramento dos antigos alagadiços vizinhos do canal do Mangue, em cujos quintais havia abundância do fruto comestível do maxixeiro, planta rasteira pouco valorizada. Já Mário de Andrade, no *Dicionário Musical Brasileiro*, faz circunstanciadas considerações sobre o nascimento da dança ter ocorrido num clube carnavalesco, provavelmente n’*Os Estudantes de Heidelberg*, surgido por volta de 1879.
- 72 Cf. VALENÇA, *op. cit.*, p. 11.
- 73 Descendente legítima e das mais renomadas do entremez, a opereta deriva-se diretamente de uma forma de ópera cômica italiana do século XVIII, a *opera-bufa*, e caracteriza-se como ópera curta sobre assunto cômico, com libreto e partitura alegres e movimentadas, em que se alternam diálogos falados, canções e danças, muitas vezes com intenção satírica e parodística.
- 74 CACCIAGLIA, *op. cit.*, p. 84.
- 75 MACHADO DE ASSIS *apud* MAGALDI, *op. cit.*, p. 141.
- 76 BAKHTIN, *op. cit.*, p. 10.
- 77 Este diálogo, aliás, já havia sido iniciado com as famosas “cenas cômicas” assinadas pelo ator Francisco Correia Vasques (1835-1892) que, já no título deixavam entrever as respostas dirigidas à cultura estrangeira, como por exemplo, “D. Rosa assistindo no Alcazar à *un spectacle extraordinaire avec M.lle Risette*”, cf. PRADO, *op. cit.*, p. 187.
- 78 Esta informação, registrada no *Dicionário Musical Brasileiro*, diverge daquela fornecida por TINHORÃO, 1991, p. 65-67, para quem o primeiro maxixe foi dançado no palco, ou pelo menos explicitamente apresentado como tal, em 1883, pelo Vasques, na sua cena cômica intitulada *Al, caradura*.
- 79 Tais características coincidem flagrantemente com as do *entremez revista* ou *panorâmico* descrito por ASENSIO, *op. cit.*, p. 18, em que numerosos tipos pitorescos mais ou menos caricaturais desfilam numa festa, mercado ou algo parecido, que serve de pretexto para a sua reunião. Assesmelham-se também à segunda parte da comédia antiga grega descrita por BRANDÃO, *op. cit.*, p. 68, como

uma revista onde uma série de *sketches* esclarece o sucesso da ação transcorrida na primeira parte, através de um “desfile de tipos grotescos, que vêm provocar o protagonista e dele recebem tão-somente negativas, pontapés e bastonadas”.

80 TINHORÃO, *op. cit.*, p. 71.

81 DINIZ, *op. cit.*, p. 119.

82 ANDRADE *apud* DINIZ, *op. cit.*, p. 146.

83 Cf. DINIZ, *op. cit.*, p. 181, na verdade, “tratava-se de uma burleta (ou até mesmo revista) de costumes cariocas e, como é próprio do gênero, uma caricatura”.

84 Assim se intitulava um dos quadros da opereta *Colégio de senhoritas*, também musicada por Chiquinha Gonzaga e montada antes de *Forrobodó*; cf. DINIZ, *op. cit.*

85 ABRIL CULTURAL. *História da Música Popular Brasileira*, fasc. 40, São Paulo: Abril, 1971, p. 12.

86 Cf. BRANDÃO, *op. cit.*, p. 64 e 79.

87 BAKHTIN, *op. cit.*, p. 17.

88 A maioria das coplas, inclusive, utiliza a ambigüidade que envolve mutuamente estas imagens como nas do quadro “Cafê & Pão” da peça *O Joco-tó* (1913): *Seja fresco ou seja duro./Sou levado sempre a sério.../Sempre fui apreciado/Quente, morno, ou mesmo frio./Sempre esquentando/A quem me engole/Eu nele entrando/Só saio mole...*

89 BAKHTIN, *op. cit.*, p. 8.