

Durante o século XIX a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo, o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social: a ascensão da burguesia e sua nova mentalidade reorganizadora das vivências familiares e domésticas¹, do tempo e das atividades femininas e da sensibilidade e das formas de pensar o amor. Presenciamos neste período a chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. O cronista Luiz Edmundo (1957) descreve um Rio de Janeiro no século XVIII totalmente desorganizado, sem muitas regras sobre a ocupação dos espaços: ruas sem plano e usadas pela população e moradores das casas sem limites definidos a arquitetura se desenvolveu fazendo da rua uma serva da casa.

Rio de Janeiro de ruas estreitas, de vielas imundas, quase sem árvores para fazer a sombra das calçadas! Na parte central, suprimindo a frente consoladora do arvoredo, toldos de lona e uma floresta sem fim de tabuletas. Feito em paralelepípedos alinhados, o calçamento das ruas principais queima quando da curva azul do céu o soldar dejá forte. Por ele anda mal o homem de pés descalços. Os passeios são de lajes sólidas e altas, mas quase todos fendidos ou desbeijados pelo assalto contínuo da roda do veículo, descontrolada e bruta, forrada em aros de metal.

O processo de modernização do Rio de Janeiro foi intensificado pela emergência da República, com as ideias de civilização e de europeização da capital em oposição à velha cidade estão entre as primeiras intenções do novo regime político. Surgem novas atitudes em relação às pessoas e situações. As ideias liberais têm longa tradição no Brasil. Desde o século XVIII as ideias de soberania do povo e a igualdade de todos perante a lei aparecem como reivindicações ordinárias. Isso ainda não abrangia os direitos da mulher, os quais permaneceram sob a égide do patriarcalismo.

As teorias filosóficas tidas como abstratas deixavam ocultos os diferentes sentidos que lhes eram atribuídas, assim como as questões de poder que não entravam em pauta no que se refere à atribuição de direitos. O liberalismo moral no Brasil, portanto permanecia longe da prática ou apenas como instrumento daqueles que detinham a priori os direitos de concebê-lo e pô-lo em prática da maneira que conviesse aos seus interesses. Ao contrário do liberalismo burguês europeu, no qual houve uma luta contra a aristocracia e a realeza, na realidade brasileira a escravidão foi a forma de inserção no capitalismo.

¹ PRIORI, 1997.

Ser liberal no Brasil no século XIX era ser contra a metrópole Portugal e seu controle sobre o comércio brasileiro. Apenas dentro deste contexto se reivindica liberdade de expressão e de pensamento, isto é, no que concerne aos interesses comerciais e de mercado frente ao colonialismo português. A abolição passa a ser tema diário nos jornais, revistas e está presente em cada esquina nos cafés e confeitarias da cidade. Intelectuais de classe média se tornaram propagandistas da República com ideais de quebra de tradição e mudanças sociais. Entretanto, estas mudanças não se dariam de baixo para cima, como mostra José Murilo de Carvalho, pois a cidade “não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva.” Muito além da ideologia do branqueamento, o mestiço é aquele que expõe a realidade social que no nível simbólico da busca da identidade brasileira.

Para Renato Ortiz, embora a escravidão colocasse certos limites para o desenvolvimento da nação, a transformação da categoria raça para cultura possibilitou a inserção do mestiço como figura simbólica nacional. As cidades foram tradicionalmente o lugar clássico de desenvolvimentos da cidadania². Ser cidadão é ser habitante da cidade, e isso é libertar-se do regime feudal. O burguês foi o primeiro cidadão moderno. O Rio de Janeiro do Segundo Reinado era o centro da vida política. A abolição lançou o restante da mão de obra escrava à massa de desempregados e sub-empregados. O rápido crescimento populacional e o acúmulo de pessoas sem ocupação, que viviam entre a legalidade e a ilegalidade. Gente desocupada, considerada como perigosa, como prostitutas, malandros, ciganos, ambulantes, pivetes, engraxates, As principais contravenções eram a vadiagem e a embriaguez. Além disso, a sujeira e as péssimas condições de saneamento geravam a febre amarela, malária e tuberculose.

Autoridades públicas tinham como função limitar o mau uso da casa estabelecer uma nova atitude em relação às ruas, isto é, sua valorização. Com isso, o lugar público ganha, então um significado oposto ao do uso particular. Começa a ser governado o espaço público por um novo interesse, o público. Medidas higiênicas contribuíram para a nova face da vida social urbana e o discurso médico colaborou para a construção de novos conceitos de vida familiar e higiene.

A república não produziu uma ideologia própria, mas misturou alguns ideais europeus ao liberalismo econômico brasileiro. Em contraste, na Europa, a opressão das instituições, como o Estado ou a Igreja, perdeu sua justificação intrínseca, levando ao ideal de liberdade individual. À noção de igualdade natural dos indivíduos somou-se a de que restrições sociais eram artificiais ou

² CARVALHO, 2010.

arbitrárias. Com a oposição maior entre artista e artesão, a noção de gosto assume importância com relação à estética, uma vez que a arte e sua valorização passam a ser objeto de valorização de classe e discutida não mais homogeneamente. A relativização que o conceito de gosto traz retoma a problemática epistemológica da relação sujeito x objeto, só que agora na estética. A transição do século XVIII para XIX, no contexto britânico, valorizava a apreciação das artes na modalidade do indivíduo e do gênio, como figuras de destaque em sensibilidade e bom gosto artístico, no sentido de deter um talento natural ou capacidade que através do cultivo e da educação os habilitaram à mais aguda percepção, diferente da maioria das pessoas.

A capacidade de deter a delicadeza do gosto, como afirma Hume (2004) no entanto, não seria inata ao indivíduo³. Hume acredita que ela depende do desenvolvimento de gostos mais refinados. Para o juízo do belo, a delicadeza depende em parte da sensibilidade e do temperamento e em parte da educação, e com ela do cultivo do bom gosto. Entretanto, há uma reação ao academicismo do “bom gosto” centrada em determinados excessos.

Se por um lado as academias libertaram os artistas das amarras das corporações, por outro, a crítica da arte passa a proteger dos parâmetros acadêmicos. A diversidade da criação artística e das individualidades não poderia ser sufocada pelas teorias e daí surge também uma dicotomia entre teoria e prática da realidade artística. Com o surgimento da noção de Belas Artes, o gosto, a criatividade e a imaginação desempenharão o papel que o gosto desempenhava a partir da ideia da arte pela arte, o prazer da satisfação em oposição à utilidade. Para que a noção de belas artes se impusesse, o gosto deveria estar em oposição à estética, visto que o gosto deveria ser cultivado, pois corresponde aos usos sociais, definidos pelas classes mais altas da sociedade. O gosto superior seria o gosto que dá lugar à contemplação, à admiração desinteressada e passa a não ter mais nenhuma relação com o uso ou função. O juízo estético passa a diferenciar a obra do artesão da do artista, na medida em que passa a não depender de regras. A arte agora é avaliada por um juízo amoral.

³A preocupação de Hume em encontrar um meio termo entre o subjetivismo e o objetivismo da avaliação moral se dá na sua hesitação entre o ceticismo e o universalismo do sentimento comum para um padrão do gosto e a avaliação subjetiva de cada indivíduo. Chegar a um padrão do gosto é partir de uma premissa de que há um objeto universalmente valorado por todos e Hume pretende demonstrar como se dá a construção deste padrão para responder ao ceticismo e manter ao mesmo tempo a subjetividade do indivíduo como premissa, visto considerar que a beleza das artes ou das ações não sejam propriedades do objeto e sim do sujeito. A delicadeza do gosto em contraponto à delicadeza da paixão é colocada por Hume como uma forma de sentimento e sensibilidade aos objetos de beleza e às ações humanas que necessitam de nosso juízo. A delicadeza da paixão seria uma sensibilidade às intempéries da vida de forma a moldar o temperamento mais extremado do indivíduo, impedindo-o de se resignar com os eventos de que não detemos controle e sentir paixões violentas ao invés de paixões mais calmas, ou plácidas. A delicadeza do gosto se caracteriza, assim, como a delicadeza da paixão, como uma sensibilidade, relacionada ao bom senso, no qual o indivíduo detém a capacidade sentir mais do que outros a presença de alguma beleza óbvia. Cf. HUME, 2004.

Ao mesmo tempo em que o público começa a mudar, na medida em que a distinção entre *fine arts* se distancia da arte popular, os príncipes veem nisso um meio de criar um espaço para sua estabilização política, já que são protagonistas da influência benéfica às classes mais baixas ao incentivar os “prazeres elegantes”. O surgimento do mercado da arte irá consagrar de vez a noção de artista. A consequência paradoxal será a de que ao libertar o artista, o nascimento do mercado o fragiliza novamente, sujeitando-o a um regime econômico que os reconhece como essencial apenas de acordo com a utilidade dos bens ofertados, são bens úteis na medida em que são objeto de distinção e status social. Das regras do academicismo e da luta pela libertação dos artistas de quaisquer regras, desenvolve-se uma concepção subjetivista exacerbada do eu como justificativa moral para liberdade do artista. Entretanto, no Brasil, a atividade artística de “bom gosto” permanecerá por algum tempo ainda restrita à classe burguesa.

No Brasil, o aspecto político desligado da função moral ensejava uma concepção de natural como unidade ou essência humana, e por isso válida para todos igualmente, esteve durante muito tempo em convívio simultâneo com as restrições culturais. Embora o direito natural tentasse legitimar a justificativa para a igualdade e a injustiça das contingências sociais arbitrárias, a descrença portuguesa neste mundo e posteriormente a descrença popular na justiça institucional não permitiu o desenvolvimento de uma ideologia da coisa pública. À frente dos propagandistas da República estavam os intelectuais de classe média. O alto índice de imigração também foi responsável pela quebra de tradições, costumes e mudanças sociais. A cidade não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva ou cultural.

Embora proclamada a República sem a iniciativa popular, o novo regime contudo, despertou certo entusiasmo entre os excluídos. Concordando com José Murilo de Carvalho sobre ampliação do conceito de cidadania, Martha Abreu investigou os novos caminhos encontrados por agentes sociais para a criação de canais de participação e exposição de divergências e exigência de direitos a partir de dois artistas, um da música, outro do teatro. O primeiro, Eduardo Sebastião Neves Eduardo das Neves - o crioulo Dudu como era conhecido - era cantor de sucesso no final do século XIX. Sua produção musical era voltada para temas da política e da nação e não eram só canções satíricas da política, mas também valorizavam heróis republicanos e datas nacionais. O segundo, Francisco Correa Vasques trabalhou no Teatro Ginásio diante do impacto do Alcazar para arrebatar plateias como ator e autor de cenas cômicas. Abreu (2007) mostra que Vasques, através de monólogos cômicos e imitações, encontrou uma forma bilontra de fazer e discutir

política. Ambos contribuíram para o sucesso de gêneros ligeiros representando uma concepção de teatro que apostava no entretenimento da plateia por meio da dança e da música.

A tradição cultural considerava populares as peças de Martins Pena em oposição a de Alencar, que embora tenha escrito peças cômicas era considerado “alta comédia”. O estilo popular de Martins Pena atraía o público que não queria ser “moralizado” por Alencar. Os teatros eram frequentados por artistas por profissão e por aqueles de horas vagas, que no horário comercial trabalhavam como jornalistas ou funcionários públicos. A imprensa era formada por literatos que escreviam crônicas e também críticas. Alguns usavam pseudônimos nos pasquins e participavam das críticas e ridicularizações pessoais e sociais. Os teatros foram ficando cada vez mais cheios e o gênero musicado se consolidou. Outro estilo bem diferente estava reservado para a realidade cotidiana das pessoas comuns. Esta diferença pode ser ilustrada no tratamento das classes mais baixas que se incubem sempre da parte cômica. A narrativa cômica era a alternativa que retratava os particulares, aqueles considerados insignificantes da vida. No Brasil, o humor começou a se tornar mais expressivo a partir da cultura popular. As críticas à monarquia que começam a surgir em jornais, assim como os teatros musicados e de revista se conjugaram como uma nova forma de lazer e interação a partir da expressão cultural que se utilizou do humor para “quebrar” a seriedade da vida católica, escravista e de corte na cidade.

Na estética, os dois grandes campos de comportamento humano pelos quais as artes se interessaram foram o do doloroso e o do risível. O riso estético é aquele tipo de risível recriado pela arte através da ação ou do discurso e abarca o cômico abertamente, enquanto o humorístico assume uma forma mais introspectiva. Na arte, o risível assumiu importância estética devido a sua expressão em diversas formas artísticas, tanto na literatura como no teatro e nas letras de música. Alguns autores, relacionaram o risível à música: “o risível é como a música: uma coisa cuja beleza não dura⁴.” Outros associaram o cômico ao contraste ou a desarmonia⁵.

Para Hobbes, um dos primeiros pensadores a analisar o papel do riso, este é “uma convulsão física produzida pela visão imprevista de nossa superioridade sobre outra pessoa

⁴ Mas Stendhal não quis dizer que a música é efêmera como o humor. A música para ele é a arte mais pura das artes e por isso a mais leve, assim ele quis dizer que a beleza das obras de arte ligadas ao risível tinha aquela leveza e graça das obras musicais que duram somente enquanto são executadas (STENDHAL, 2008, p. 29).

⁵ Aristóteles definia o risível como uma desarmonia de pequenas proporções e se, consequências dolorosas. Falar de desarmonia é falar da existência de um contraste entre algo que existe e o que deveria existir. É por isso que para Aristóteles, as reflexões estéticas sobre o risível são marcadas por uma ideia de contraste. Cf. Poética.

qualquer⁶”. O elemento surpresa constitui a própria natureza da construção do cômico e o sentimento de superioridade do zombador mostra o componente de crueldade em nossa maneira de rir dos outros. Stendhal de certa forma concorda com Hobbes, na medida em que rimos quando uma inferioridade aparente nossa em relação a uma pessoa aparece de repente, como se fosse uma superioridade real.

Outros pensadores modernos⁷ analisaram a função do cômico e do riso, contudo, a maior referência vem da atualidade com Henri Bergson⁸, que criticou a teoria aristotélica da desarmonia e todas as demais teorias que fazem a distinção entre os contrastes risíveis e não risíveis. Bergson critica Aristóteles, ao afirmar que não compreende por que a desarmonia haveria de provocar o riso enquanto outras propriedades como qualidades ou defeitos deixam impassíveis os espectadores. Bergson então procura entender o processo pelo qual o risível se forma e este se encontraria entre o movimento da liberdade e a paralisação dada pelos costumes e instituições sociais⁹. Se se descobre bruscamente o contraste entre esses dois aspectos, o risível é inevitável.

O cômico para Bergson exige, para produzir efeito, alguma coisa como uma anestesia momentânea do coração, pois que o humor se endereça puramente à inteligência. O cômico nasce assim, quando pessoas reunidas em grupo dirigem toda sua atenção sobre um dentre eles, fazendo calar a sensibilidade ou o sentimento e ativando apenas a inteligência. Desta maneira, o riso teria uma espécie de contágio.

Do ponto de vista social, o riso pode ser interpretado como uma espécie de castigo que a sociedade inflige a alguma coisa que a ameaça. A sociedade defende-se contra o endurecimento mecânico de suas formas e o riso é uma espécie de defesa de que ela se vale. Se uma pessoa decide neste exato momento sair na rua com roupas da moda de décadas atrás, tornar-se á objeto de riso,

⁶ HOBBS,2005.

⁷ Para Kant, o risível teria que ser estudado de acordo com a reação de quem contempla. O riso aparece assim, quando somos colocados numa situação de expectativa que quando se revela se demonstra de repente muito abaixo da expectativa. Assim, se dividiria em dois momentos: a tensão da expectativa e a surpresa ao se revelar o contraste entre aquilo que esperamos e aquilo que aparece. Para Schopenhauer o risível seria a desproporção lógica entre o objeto real e a idéia que temos dele.

Freud explica o riso como uma revelação repentina do sexual como simbólico. Nós rimos quando de repente descobrimos escondido debaixo de um símbolo de aparência inocente, um sentido sexual ou obsceno oculto. Evidente que nem todos os tipos de riso são desta natureza, e Kant depois reviu sua hipótese para definir o riso como uma degradação de valor. Cf. SUASSUNA,2010.

⁸ A teoria bergsoniana do risível se encontra entre as ideias de Schelling e Hegel sobre a liberdade e a necessidade. O homem, como ser livre e espiritual se vê ao nascer diante da necessidade, brutal e mecanizada, parte considerada inferior do próprio homem. Cf. BERGSON,2007.

⁹ A interpretação de paralisação nesta afirmação se dá pelo caráter de rigidez das normas sociais e não sob um aspecto temporal. Ariano Suassuna discorda de Bergson e o caráter tipológico de sua teoria do riso, visto que crê que o filósofo de alguma forma reafirma a teoria aristotélica do contraste

por que a sociedade já se transformou, não ficou parada no tempo. É justamente pelo fato de as pessoas possuírem esta flexibilidade e adaptação que as variações do fluxo social exigem que o aspecto mecânico se torna motivo de riso. Assim, nós rimos quando esperamos alguma coisa viva, móvel flexível e surpreendentemente aparece algo endurecido, desgracioso, mecanizado. Esta seria uma característica fundamental que explicaria a graça socialmente compartilhada. Mas o risível não se dá apenas na observação de uma ação cômica. O risível dos ditos espirituosos se obtém através da natureza intelectual causado por uma sugestão de ideias, nas quais se insere uma ideia absurda numa frase considerada consagrada. Deslocando os conceitos, transformando em disparte uma frase conhecida e se conservando o ritmo e o som, o resultado é risível.

O cômico dos pasquins era obtido através do jogo de palavras e trocadilhos com pessoas famosas que se tornavam objeto de escárnio. Embora muitas sátiras fossem ofensivas, na maioria das vezes elas se situavam entre o grotesco e o irônico, de forma a causar o risível pela ridicularização. O riso e o risível também surgem quando se finge entender uma expressão no sentido literal, quando na verdade ela é empregada no sentido figurado. O jogo de expressões homônimas se instala como recurso para a crítica social na medida em que ele contribui para a aceitação do conteúdo da expressão.

No teatro de revista, o risível se dava tanto pelo discurso quanto pela situação e neste sentido. O cômico possuía as três características tipificadas por Bergson (2007): quando se tem a repetição, a inversão e a interferência. O entrudo possui as duas últimas destas características, na medida em que se inverte a situação de superioridade e interfere-se no curso das coisas, como pessoas de cartola passando nas ruas tranquilamente e são surpreendidas com um limão de cheiro que o molha a roupa ou faz cair a cartola. A tranquilidade do homem de cartola faz o contraste com a situação de interferência que está por vir, e o resultado é a inversão da situação, que não é mais de tranquilidade. Além do fato de que socialmente, esta situação invertia o caráter de superioridade do homem de cartola frente aos outros.

Stendhal (2008) dá o exemplo do rapaz rico que entre na carruagem para ir a um concerto diante de uma plateia pobre, sem carruagem e sem direito de ir a um concerto. Se ele escorrega e cai, se sujando, experimentamos uma expansão cruel e egoísta de alegria, diante da inveja e frustração que sentimos diante do outro. Esta é tipicamente uma teoria do contraste. Porém, se o rapaz se fere de fato, o riso desaparece, pois o risível serviu apenas para revelar a superioridade ou inferioridade do outro frente a nossa.

O gosto cômico, portanto, esteve relacionado com o universo popular, tanto na ridicularização dos moldes conservadores da sociedade e na medida em que o cristianismo possuía o caráter de seriedade e sobriedade como exigência¹⁰. Soma-se a isso o ideal de culto e civilizatório frente ao grotesco que o popular apreciava. Desde a publicação de Gargântua e Pantagruel que a fala popular frente à boa moral ou fala culta da moral cristã é alvo de críticas segundo padrões de civilização.

A ideia de gosto como refinamento ou apreciação segundo elevado grau de educação foi desenvolvida por Shaftesbury, Hutcheson e posteriormente por Hume. Embora tenha separado fato de valor, Hume julga o gosto de acordo com seu juízo de classe, corroborando com a ideia de que o gosto, embora subjetivo e objetivo ao mesmo tempo, é desenvolvido pelo refinamento dos modos¹¹. A influência dos modos de vida da sociedade de corte levava tanto à insegurança e imitação de seus costumes, quanto à pilhéria para com formalidade. A espontaneidade popular era caracterizada como grosseria ou blasfêmia ou simplesmente “mau gosto”. Entretanto, o dito “mau gosto” não é recente. Desde as comédias gregas a zombaria e a alusão a partes dos corpos e necessidades fisiológicas eram consideradas indecentes, impróprias ou grotescas¹².

Durante a Idade Média, pouco conhecíamos sobre a cultura popular. Apenas poucos textos retratavam um vocabulário presente nas praças públicas narrado por Bakhtin (2010). A seriedade resistente no alto clero era dinamizada pelo baixo clero que misturava dentro das próprias igrejas o sagrado e o profano e o segundo, quando se passava nas ruas com festividades, acabavam por se confundir com o popular.

A rigidez dos costumes religiosos levava à necessidade do humor e a plebe literalmente “fugia” da severidade litúrgica pela irreverência, desanuviando as amarras da formalidade. Embora a heresia e as prisões fossem recorrentes, os rituais pagãos irrompiam dentro da própria igreja como forma de tolerância necessária, pois a conversão ao cristianismo pelos pagãos consistia muitas vezes em prédicas com espetáculos nas praças¹³. Bakhtin refere-se às festas dos loucos que teriam surgido nos primeiros séculos do cristianismo e justificadas com a finalidade de que “os

¹⁰ Infelizmente, parte da Poética aristotélica que continha sua análise da comédia se perdeu, e a interpretação Tomasiana de Aristóteles no que diz respeito à arte se deu sobretudo baseada na tragédia, o que de certa maneira vinculou o caráter filosófico religioso do cristianismo ao trágico. (BAYER, 1995).

¹¹ HUME, 2004.

¹² Vide Aristófanes em As Nuvens, na qual a zombaria com Sócrates e a busca pelo saber é alvo de ironia.

¹³ Tomás de Aquino ao rever o conceito de virtude aristotélico, mostra que embora a falta de fé seja um pecado, a tolerância cristã deve ser exemplo diante disso, pois na medida em que se tolera o ateu, se reafirma os valores cristãos. Assim, a tolerância seria um mal necessário à própria estrutura religiosa. (AQUINO, 2000).

tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados”. Na França, era típico o “pufe¹⁴” que continham versos de intenção humorística que surgem no século XIX em panfletos e pequenos jornais a partir de 1870. As burlescas francesas parodiavam os atos oficiais e pretendiam mostrar pelo avesso a realidade com gracejos rimados e sátiras pessoais.

No Rio de Janeiro, com a imigração de franceses e o surgimento de cabarés típicos da classe popular francesa, o cômico servirá como exposição das contradições de classe. A cançoneta humorística como gênero brasileiro nasceu no Alcazar, como afirmou Machado de Assis em 1895¹⁵. As atrizes francesas também consideradas prostitutas trabalhadoras, principalmente por sua atuação no *Alcazar Lyrique* inaugurado em 1860. Inicialmente *Teatro Gymnasio Dramático* em 1855 a companhia de Joaquim Heliodoro tinha temas sociais como pauta para os espetáculos mas sob a égide do dramalhão. Em 1862, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Cardoso Meneses, formam uma comissão para a construção de um teatro nos moldes modernos para representações dramáticas, o que não deu certo. Em face do gosto do público pelo teatro, foi inaugurado o Teatro Lyrico que permaneceu em atividade por vinte e três anos, seguido do teatro de opereta, exclusivo dos franceses. Com o Alcazar, Arnaud trouxe as companhias francesas e seu elenco, de gênero alegre e dançante. Com o câncã a ira dos moralistas fez o Alcazar fechar várias vezes e o chefe de polícia denunciava as imoralidades, perdições, desordens e conflitos.

Fizeram do Alcazar a perdição de muito homem respeitável e o atrativo constante da boêmia noturna. A simples menção do nome do teatrinho despertava apreensões e cuidados nas virtuosas esposas cariocas. Para as senhoras de boa roa aquilo era foco de imoralidade e das maiores torpezas. Sei de fonte muito limpa que um marido despojou a esposa dos brilhantes para leva-los em homenagem a Aimée (DIAS,2012, p.116).

Mas com o Alcazar, a prostituição de luxo se torna um elemento perturbador, pois tais atrizes passam a ser admiradas em contraste com as críticas de “depravação do gosto” ou “decadência da arte dramática”. A imagem francesa se torna negativa para as mulheres mas em contraste com as prostitutas pobres. Como mostrou Simmel, a prostituição da pobre não era respeitada frente a da rica, pois a rica era admirada nos salões. Suzana de Castera desfilava nas ruas em carro aberto elegantemente vestida, causando “inveja” as mulheres.

¹⁴ Pouffer” significa gargalhar em francês.

O Alcazar se tornou ponto de encontro de artistas e políticos e atraiu cada vez mais a aristocracia e a burguesia ascendente. Começam a partir daí as publicações destinadas a promover os teatros e clubes musicais.

Todas as camadas sociais participavam das apresentações teatrais, entretanto havia uma nítida segregação: as senhoras e senhoritas da elite frequentavam exclusivamente o Clube Fluminense, o Teatro Lyrico e o Derby Club, sendo-lhes vedado os espetáculos do teatro musicado pelo menos até o final do século XIX.¹⁶

Nos cafés-dançantes o comportamento do público era mais informal e os espectadores não eram os mesmos que frequentavam as salas de espetáculo destinadas ao drama e à ópera. O teatro de revista é um teatro da perversão, de reflexão perversa sobre o mundo, sobre o que não se pode falar, sobre os pecados cotidianos, sobre o comentar com humor, sobre a existência cotidiana. Tanto Arthur Azevedo, como Bastos Tigre e Moreira Sampaio escreveram e abusaram das imagens bacharelesca, com tipos e práticas da música popular através do cômico. A visão humorada, atual do cotidiano da época mantinha o interesse do público. Chiquinha inicialmente compôs músicas para as peças de Arthur Azevedo e Viriato Correa. Depois de outros autores que recorriam a ela pelo sucesso que a música fazia e “empurrava” as peças teatrais. Tocou em cafés-concertos e compôs posteriormente suas próprias operetas com letras e música. O conteúdo cômico, muitas vezes político não era especificamente o alvo de Chiquinha, que se preocupava no geral com o cômico do romance. O Teatro Varietés ou Recreio, inaugurado em 1880 promoveu o gênero opereta, mas inicialmente não obteve êxito, apenas em 1884 quando é montado o espetáculo de Moreira Sampaio a opereta se firmará como estilo teatral.

O gênero de revista se inicia em 1859, com “As surpresas do Sr. José da piedade” de autoria de um funcionário do Tesouro nacional chamado Figueiredo Novais, com uma recapitulação dos principais acontecimentos ocorridos no ano anterior, 1858. Este modelo já era adotado em Portugal mas diferia das revistas francesas. Esta revista ficou em cartaz três dias até ser proibida pela polícia. O gênero se consolida mais tarde com Souza Bastos, que será o grande inovador e terá a companhia que inaugurará “A corte na Roça” de Chiquinha Gonzaga. A segunda revista só aparecerá em 1874, no Teatro Vaudeville, com Suzana de Castera, mas a revista fracassou. Só com a revista trimestral em vez de por ano, o espetáculo começa a pegar. Em 1884, o espetáculo “O mandarim”, apresentada no Teatro Príncipe Imperial, causou sensação, e

¹⁶ Op. Cit. p. 119.

introduziu caricaturas, fatos e pessoas. Depois, “O Forrobodó” que consolidou o gênero, com ridicularizações que causaram um escândalo, ao mesmo tempo arrancavam gargalhadas da plateia.

O Teatro de revista, como gênero pertencente ao teatro popular apenas no sentido de padrões estéticos populares, feito para o povo com padrões específicos de realização, improvisado, composto de fora par adentro, sem enredo contínuo e na busca do entretenimento tem no escracho a sua marca. A paródia e a sátira são os elementos presentes, temas repetitivos, sem cerimônia, que misturam musicais, comédias, monólogos, comentários irônicos, às vezes de pacto direto com a plateia, como piscadinhas e gestos de busca de cumplicidade. A palavra no teatro de revista tinha um impacto muito forte, então o ritual de gesto exercia um papel importante como fonte de linguagem alternativa. O teatro popular no Rio trabalhou com a bufonaria e se ligou aos vaudevilles, operetas, burletas.

A partir do final do século XIX, a palavra será mais importante e a crítica política se fara mais ativa, assim como os efeitos sonoros de orquestração e os figurinos. Das fantasias e figurinos dos teatros e das fantasias *a la carnival* nos bailes tradicionais, o fim do século XIX viu nascer cordões de bairro que saíam pelas ruas batucando músicas locais.

Os clubes carnavalescos começaram a se multiplicar, contrapondo o gosto aristocrático ao pequeno burguês nascente da cidade. Achava-se graça, sobretudo para disfarçar a falta de dinheiro, segundo os jornalistas da época na imprensa carnavalesca¹⁷. Como afirmou Bourdieu, os eufemismos práticos são uma espécie de homenagem que prestamos à ordem social e aos valores que ela celebra, mesmo sabendo que ela está destinada a ser ridicularizada e neste sentido o carioca fazia anedotas de tudo. Os acalorados debates acerca da identidade nacional brasileira tinham como objetivo integrar o Brasil seguindo a perspectiva de um país moderno e civilizado aos moldes europeus.

Tanto a abolição como a República provocaram tomadas de posição em relação ao negro e aos ex-escravos. O pensamento intelectual da Belle Époque era voltado para a europeização de nossos costumes, assim as manifestações musicais populares foram amplamente desvalorizadas

¹⁷ TINHORÃO, 2000.

pelos intelectuais da época. Em contraste, o surgimento de músicos ex-escravos que não possuíam estudos musicais e “tocavam de ouvido” eram plenamente valorizados.¹⁸

A França fornecia o modelo inspiratório de toda a arte tradicional, enquanto os costumes populares eram compreendidos de “fora” como exóticos ou segundo o olhar europeu. Junta-se a isso a ideologia do branqueamento e do evolucionismo social. Caminhavam junto, portanto, este movimento intelectual “Brasil tem que ser a França” e a produção de música folclórica e popular que passou a criar um espaço de valorização para a fusão cultural. As músicas “mestiças”, como o Kilundu e o Maxixe, assim como as polcas e choros se difundiam nos teatros e carnavais, assim como seus compositores, em grande número oriundos do funcionalismo público. Pode-se afirmar que a música se tornava aos poucos uma forma de ascensão social para os afrodescendentes, tanto economicamente mas também em prestígio e status. Mas ainda assim havia repressão ao que se considerava o mundo subterrâneo da música popular.

Frente à polícia, o povo se unia, pois estava em jogo a honra da pequena república ou comunidade, como os cortiços. Os literatos e geral se voltavam para Paris, com poucas exceções, como Lima Barreto e Euclides da Cunha. Paris era o modelo e a cidade foi modificada segundo este padrão, mas a reforma, entretanto não foi apenas externa, mas também interna: queria se reformar o brasileiro, sua “promiscuidade, europeizá-lo, civilizá-lo. Só que para isso, teriam que dar conta do “problema” do “embranquecimento” do país, questão que envolvia o racismo e a escravidão, agora motivo de vergonha nacional, o que era oposto ao ideal de civilização almejado pelas elites locais.

Assim, embora no Brasil dos oitocentos, a exclusão e a sátira caminhassem passo a passo com as repressões policiais e a tentativa civilizatória das elites políticas, o universo da cultura popular conseguiu um espaço de sociabilidade e seu cunho crítico possibilitou a criação de uma nova classe que faria a mediação entre os interesses populares e o resto do país. A cidadania, neste sentido, esteve intrinsecamente ligada ao universo artístico e possibilita uma ferramenta de análise das relações sociais no Brasil também para os dias de hoje.

¹⁸ LIMA BARRETO, vol. 1, 1983.

Referências Bibliográficas

ABREU, M. Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920. In CARVALHO, J.M. de (Org). Nação e Cidadania no Império: novos horizontes. Civilização Brasileira. 2007.

AZEVEDO, A. O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo. Ed. Unicamp, 2009.

BAKHTIN, M: A Cultura popular na Idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Ed. Hucitec, 2010.

BECKER, Howard. Art as collective action. American Sociological Review, 39, p. 767-776, 1974.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo, Companhia de Letras. 1966.

CARVALHO, J. M. de. Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi. Ed. Companhia das Letras, 2010.

_____. Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade. Ed. Civilização Brasileira, 2009.

DEBRET, J.B. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Ed. Itatiaia, 2008.

DUMONT, L: *Homo Hierarchicus*. Ed.Edusp, 1997.

EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo, Ed. Conquista, 1957.

EFEGÊ, J. Maxixe, a dança excomungada. Ed. Funarte. 2009.

ELIAS, Norbert. A sociedade de corte. Ed. Zahar, 2001.

ENDERS, Armelle. A História do Rio de Janeiro. Ed. Grypus, 2008.

FREYRE, G. Sobrados e mocambos. Ed. José Olympio, 1977.

_____. A casa brasileira. Ed. Grifo Edições, 1971.

_____. Casa Grande e Senzala. Ed. Global, 2006

HARVEY, D. Condição pós-moderna. 8a ed. São Paulo, Edições Loyola, 1999.

HOLANDA, S. B. Raízes do Brasil. Ed. Cia das Letras, SP, 1995.

_____. História geral da civilização brasileira: Do Descobrimento à expansão territorial. Tomo 1, A época colonial. Ed. Bertrand Brasil, RJ, 2003.

_____. Visões do paraíso: os motivos edênicos do descobrimento. Ed. Abril Cultural, 1994.

KIEFER, B. Raízes da Música popular brasileira: da modinha e lundu ao samba. Ed. Movimento, 2013.

LINS, V. O moderno em Revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Ed. Garamond, 2010.

MARIZ, V. A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI. Ed. Casa da Palavra, 2008.

MONTEIRO, M. A construção do gosto. Ed. Ateliê Editorial, 2008.

ROMERO, S. Cantos populares do Brasil. In <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02459210#page/1/mode/1up>.

RENAULT, D. O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais, 1870-1889. Ed. Civilização Brasileira, 1982.

RUGENDAS, J. M. Viagem pitoresca através do Brasil. Ed. Itatiaia, 1998.

SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República Brasileira. In História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio. Vol. 3. Cia das Letras. 1998.

SCHILLER, F. Educação estética do homem. Biblioteca Pólen, Iluminuras, 2011.

_____. Cultura Estética e liberdade. Hedra, 2009.

Senna, Ernesto: O velho comércio do Rio de Janeiro. G. Ermakoff Casa Editorial, 2006.

SENNA, E. O Velho Comercio do Rio de Janeiro. G. Ermakoff Casa Editorial. 2006.

SILVA, M. B. N. da. Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1808-1821. Ed. Companhia Editora Nacional Brasileira, vol.363, 1977.

STENDHAL. Do Riso: um ensaio filosófico sobre um tema difícil. Ed. Europa-América, 2008.

TINHORÃO, J. R. Pequena história da música popular brasileira: Da modinha à canção de protesto. Ed. Vozes, 1974.

_____. Festa de negro em devoção de branco. Ed UNESP, 2012.

_____. As origens da canção urbana. Ed. 34, 2011.

_____. Imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica. Ed. Hedra, 2000.

_____. Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens. Ed. 34, 2008.