

SIMONE APARECIDA ALVES LIMA BOERO

**UM PALIMPSESTO EM ANDAMENTO: FORMAS E
REFORMAS DE UMA PERSONAGEM AZEVEDIANA**



ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2013

SIMONE APARECIDA ALVES LIMA BOERO

**UM PALIMPSESTO EM ANDAMENTO: FORMAS E REFORMAS DE UMA
PERSONAGEM AZEVEDIANA**

**Tese de Doutorado apresentada à
Faculdade de Ciências e Letras da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Campus de Araraquara,
para a Defesa, com vista à obtenção do
título de Doutor, área de concentração em
Estudos Literários.**

**Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Helena
Telarolli de Almeida Leite**

**ARARAQUARA
2013**

Boero, Simone Aparecida Alves Lima

Um palimpsesto em andamento: formas e reformas de uma personagem
azevediana / Simone Aparecida Alves Lima Boero – 2013

227 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

1. Teatro (Literatura). 2. Azevedo, Arthur, 1855-1908.
3. Comédia. 4. Tragicomédia. 5. Sátira. I. Título

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
ARARAQUARA**

**UM PALIMPSESTO EM ANDAMENTO: FORMAS E REFORMAS DE UMA
PERSONAGEM AZEVEDIANA**

A tese elaborada por **SIMONE APARECIDA ALVES LIMA BOERO**
sob a orientação da Professora Doutora **SYLVIA HELENA TELAROLLI DE ALMEIDA
LEITE**

foi aprovada por todos os membros da Banca Examinadora e homologada como requisito à obtenção do título de Doutor, área de concentração em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara.

Data: 2 de maio de 2013

Banca examinadora:

Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite - Orientadora

Prof. Dr. Emerson Calil Rossetti

Profa. Dra. Juliana Santini

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

Profa. Dra. Teresa Maria Grubisich

Dedico este trabalho ao meu pai, Tarcidio, e a minha mãe, Maria, meus primeiros mestres.

AGRADECIMENTOS

Após quatro anos de pesquisas, momentos bons, outros nem tanto, e de várias escolhas, gostaria de agradecer às pessoas, que direta, ou indiretamente, contribuíram para que atingisse o objetivo a que me propus.

Agradeço, de modo especial, pela inspiração e encorajamento recebido, às queridas amigas, Emília, Teresa, e Agda, responsáveis pela minha decisão de enfrentar mais esta etapa na vida acadêmica.

À minha orientadora, Professora Doutora Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, agradeço, com imenso afeto e admiração, pela sua dedicação; paciência com a minha total falta de sintonia com o mundo da internet; orientação e compreensão ante meus longos silêncios.

Às Professoras Doutoras Maria Celeste Consolin Dezotti e Juliana Santini, pelas sugestões e contribuições valiosas, dadas a mim, no Exame de Qualificação.

À Professora Doutora Ana Portich, pela enriquecedora sugestão bibliográfica sobre a *Commedia dell'Arte* e sobre Arlequim.

Aos meus grandes amores, Alberto e Marília, por darem sentido ao que faço.

Às minhas irmãs, Cilene, Sandra e Cinara, ao meu irmão, José Augusto, e aos meus cunhados, Guaracy, Sílvio e Marcelo, pelo apoio e incentivo. Aos meus sobrinhos, Caiobi, Samira, Vítor, André, Beatriz, Gustavo, Lorena e Gabriel, pelos exemplos da alegria de viver.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação desta faculdade, em especial, à Clara e à Rita, pelo atendimento amistoso, prestativo e cordial.

Aos meus alunos de ontem, aos de hoje e aos de amanhã, por me lembrarem sempre de que “pedra que rola não cria limo”.

À Rosangela, por me auxiliar na organização das atividades de casa.

Aos integrantes da Comissão Permanente do Magistério da Aeronáutica (COPEMA) da Academia da Força Aérea (AFA), pelas dispensas do expediente, concedidas para o aperfeiçoamento de seu corpo docente.

Qualquer que seja a nossa repugnância em fazer o esforço de ouvir e de olhar, nos é impossível não ouvir e não ver, nos é impossível renunciar inteiramente a formar uma opinião qualquer sobre o mundo das aparências, do qual a arte tem precisamente a missão de nos revelar o sentido. Élie Faure

O homem, pelo contrário, mercê de seu poder de recordar, acumula seu próprio passado, possui-o e o aproveita. O homem não é nunca um primeiro homem: começa desde logo a existir sobre certa altitude de pretérito amontoado. Este é o tesouro único do homem, seu privilégio e sua marca. Ortega y Gasset

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de investigar a figura do malandro, num *corpus* selecionado dentre as obras de Arthur Azevedo, “maior autor do teatro brasileiro cômico”, segundo Guinsburg et al (2006). Nossa hipótese é a de que o dramaturgo, na criação dessa personagem central e significativa nas peças referidas, parte da convenção da comédia que estabelece o uso de personagens da camada média ou baixa da população, do substrato do criado astuto da Comédia Nova e de seus congêneres posteriores até chegar ao que denominamos malandro azevediano. Essa figura teria ali duas importantes funções: a de satirizar o governo e as elites por criarem condições para a disseminação tanto dos malandros quanto da malandragem e a de conferir recriação estética aos homens e mulheres, que, por serem do povo, rapidamente seriam esquecidos. A fim de comprovar essa ideia, dividimos o estudo em quatro partes, a saber: a primeira, cujo escopo é conhecer, brevemente, a vida, a obra e a crítica sobre A. Azevedo; em seguida, explicar acerca das relações entre trabalho e ociosidade estabelecidas pelos brasileiros de então, e averiguar, partindo do conceito de “navegação social”, os esquemas de sobrevivência empreendidos pelas personagens em algumas cenas do *corpus*. Na terceira seção, procuramos rastrear a utilização do criado ardiloso, na Comédia Nova, passamos pelos *Zanni* e por Arlequim, cotejamos ainda as figuras do *trickster*, do pícaro e a do próprio malandro. Por fim, munidos das noções de cômico e de satírico, buscamos interpretar o malandro presente na dramaturgia azevediana. O referencial teórico usado vincula-se a pesquisas de diversas áreas: antropologia social, dramaturgia, sociologia, historiografia teatral, história da vida privada, literatura cômica e/ou satírica, linguística e outras.

Palavras-chave: Arthur Azevedo, malandro azevediano, cômico-satírico, comédia brasileira de costumes, teatro de revista.

ABSTRACT

Our aim is to investigate the figure of the crook within a corpus made up of some of Arthur Azevedo's works. Azevedo is "the greatest Brazilian comic theatrical author", according to Guinsburg et al (2006). It is our hypothesis that this playwright bases this historical leading character on a comedy convention that determines the use of characters from lower social classes, from the streetwise orderly of New Comedy up to his later congénere and what we call today the "azevedian crook". This character supposedly has two important purposes: to poke fun at the government and the upper classes for providing the conditions that allowed the dissemination of crooks and also the purpose of esthetically recreating men and women who would soon be forgotten because they belonged to the lower classes. To prove our theory, we divided our study in four parts: the first one is a brief look into the life, the work and the reviews about A. Azevedo; next, we intend to talk about the relation between work and idleness of the Brazilians who lived in that period. We also intend to look into the concept of "social navigation" and the survival strategies used by some characters from *corpus*. In the third section we focus on the sleazy servant of New Comedy, on Zanni and Harlequin and conclude the section with a look on trickster, picaresque and the crook himself. Finally, we use the concept of comical and satirical to interpret the crook of Azevedo's drama. Our theoretical references come from researches from several areas: social anthropology, dramatics, sociology, theatrical historiography, history of private life, comical/satirical literature, linguistics among others.

key-words: Arthur Azevedo, "azevedian" crook, comical-satirical, brazilian costumes comedy, vaudeville

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 QUEM FOI ARTHUR AZEVEDO?	16
1.2 Suas ideias sobre teatro	19
1.3 Arthur Azevedo e a crítica	21
2 TRABALHO E VADIAGEM NA 'SEBASTIANÓPOLIS HERÓICA'	32
2.1 Breves considerações sobre o homem e o mundo do trabalho	33
2.1.1 A ética do trabalho no Brasil	35
2.1.2 De Colônia a República	43
2.2 A “navegação social” em algumas peças	47
2.2.1 Um roubo que não é no Olimpo	50
2.2.2 Nem Eva, nem Maria	53
2.2.3 Um Fausto à brasileira	55
2.2.4 Mineiros desconfiados e cariocas espertos	57
2.2.5 “Toda donzela tem um pai que é uma fera” (será?)	59
3 ANTI-HERÓIS: TRICKSTER, PÍCARO OU MALANDRO?	62
3.1 Os caracteres cômicos em Teofrasto	63
3.2 Aristóteles, Horácio e Platão – o retorno do teatro profano	66
3.3 As personagens da <i>Commedia Dell'Arte</i>	68
3.4 O herói cômico	72
3.4.1 “Eu quero”, “Eu posso”, ou o <i>trickster</i>	74
3.4.2 “Eu preciso”	75
3.4.3 “Eu quero”, “Eu posso”, “Eu preciso”	80
3.5 Alguns estudos dentro da terceira vertente	83
3.5.1 Uma leitura ideológica	84
3.5.2 Literatura e samba: o <i>enquadramento</i> da malandragem	86

	10
4 BILONTRAS, TRIBOFES, PELINTRAS E CAPADÓCIOS	90
4.1 Cômico ou satírico	92
4.2 Formas e reformas de uma personagem azevediana	94
4.3 Entre a rua e a casa	96
4.4 De 1875 a 1879 – Às vésperas da República	98
4.4.1 Um caso de polícia	99
4.4.1.1 A construção dos tipos	100
4.4.1.2 A movimentação em cena	102
4.4.2 O Rio de Janeiro alegórico	104
4.4.2.1 As alegorias em rotação	105
4.4.2.2 Uma revista é uma re-vista	107
4.4.3 Uma dupla de trapaceiros	109
4.4.3.1 A <i>cocote</i> , o fazendeiro, o pelintra e o joalheiro	110
4.5 De 1886 a 1897 – Alegrias e tristezas do novo regime	115
4.5.1 O Fausto brasileiro	115
4.5.1.1 O Bilontra, o Português, Jogatina e o Trabalho	116
4.5.2 Panorama em movimento	122
4.5.2.1 Tribofe, Frivolina, o fazendeiro, o pelintra e a mulata	123
4.5.3 Entre a paz e a guerra	128
4.5.3.1 A família de Carioca, Beloneta e Pacífica	129
4.5.3.2 Algumas cenas da revista	133
4.5.4 A cidade-modelo	135
4.5.4.1 O “lançador de trigueiras”, os pelintras, a cortesã, o fazendeiro e a mulata	135
4.5.5 Entre o almoço e o jantar	142
4.5.5.1 O malandro e o almofadinha	143
4.6 De 1902 a 1907 – Ainda um palimpsesto em andamento	145
4.6.1 A homenagem	145
4.6.1.1 Gustavo, o médico, o pintor e o agregado	146
4.6.2 O carnaval no início do século XX	150
4.6.2.1 Salustiano, Cazuza, Remígio e Gaudêncio	151
4.6.2.2 O bom e o mau carnaval	154
4.7 O malandro azevediano	155

	11
CONCLUSÃO	157
REFERÊNCIAS	159
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	167
ANEXO A – Foto do dramaturgo A. Azevedo	173
ANEXO B – Panorama da cidade do Rio de Janeiro, em 1885.	174
ANEXO C – Ilustração para a peça <i>O Bilontra</i>	175
ANEXO D – Os capoeiras	176
ANEXO E – A derrubada do muro do Convento d’Ajuda	177
ANEXO G – A comédia <i>O Retrato a Óleo</i>	178

INTRODUÇÃO

Pode acontecer que, em um canto de uma velha biblioteca, encontre-se uma coletânea de minha obra. Talvez algum curioso queira saber quem foi o excêntrico que teve, como determinação, a reforma do teatro em sua terra.¹

Quando eu morrer, não deixarei meu pobre nome ligado a nenhum livro, ninguém citará um verso, nem uma frase que me saísse do cérebro; mas com certeza hão de dizer: 'Ele amava o teatro', e este epitáfio moral é bastante, creiam, para a minha bem-aventurança eterna.²

Uma leitura atenta das citações acima esclarecerá, além do tema comum às duas – o teatro, serem fruto de escritores que dominavam muito bem a retórica. Ambas comovem o leitor com a pré-anúnciação da morte do emissor; com a posição humilde em que esse se coloca diante do destino de sua obra após aquela, e, cativando assim o receptor, os autores reforçam a mensagem que, de fato, gostariam que fosse perpetuada sobre eles: a vida inteira dedicada ao teatro.

Iniciamos nossas reflexões neste trabalho com os comentários de dois célebres dramaturgos, os quais, guardadas as devidas proporções (um, italiano do século XVIII, tido como reformador do teatro da época; outro, brasileiro, autor do final do século XIX, início do XX) deixaram legado incontornável ao teatro (nos campos, entre outros, estético e historiográfico).

Embora nosso objeto de estudo seja a comédia de Arthur Azevedo (1855-1908), a aproximação com a de Carlo Goldoni (1707-1793) não se faz totalmente aleatória, uma vez que tanto a vida quanto a obra de ambos possuem vários pontos de contato. Já bem jovens (oito anos) demonstravam talento para a dramaturgia. Nos dois casos, a família bem posta lhes facilitou sólida cultura. A verve cômica e satírica, mais de uma vez, obrigou-os a mudar o rumo de sua história (Goldoni, por exemplo, é expulso, em 1725, da Universidade de Pávia, onde estudava Direito, por ter escrito a sátira // *colosso* contra as mulheres daquela cidade. Arthur Azevedo parte de São Luís do

¹ GOLDONI apud VARGAS, 2007, p. 11.

² AZEVEDO, A. "O Theatro", 22/9/1898.

Maranhão, em 1873, entre outros motivos, pelas inimizades feitas com a publicação de *Carapuças* – 1871, na qual satirizava usos e costumes dos conterrâneos; sem falar nas diversas contendas travadas por ambos com desafetos e escritores invejosos).

Quanto aos aspectos estéticos, Goldoni deu novo fôlego aos esquemas da *Commedia dell'arte*³, na qual, tradicionalmente, apenas os Enamorados tinham diálogos escritos, primeiro ao compor as falas das demais personagens, e então o texto integral das peças. De acordo com Maria Thereza Vargas (2007, p. 15), não se deve entender daí que o escritor veneziano tencionasse dar cunho literário àquele teatro. O que ele almejava, na verdade, era manter viva a cena que, ao lado da diversão, pudesse educar a platéia. Além da teatralidade, do improvisado, da agilidade no palco, as obras mais notórias desse autor contam com os tipos da *Commedia* – *La locandiera* (1750), cujo motor da ação é a serva Mirandolina; *Arlequim, servidor de dois patrões* (1753), entre outras.

Em 1873, no Brasil, muitos acreditavam no declínio do teatro. O público só se interessava pelas paródias, pelas operetas, pelas representações de companhias estrangeiras, enquanto as peças literárias, sérias, por exemplo, as de José de Alencar, Machado de Assis, Coelho Neto, não eram prestigiadas. Mesmo integrando o rol da elite carioca ilustrada da época, Arthur Azevedo foi um teatrólogo de sucesso, ou seja, escreveu revistas-de-ano, paródias, comédias de costumes, burletas, que compõem hoje seu legado ao teatro cômico nacional.

O comediógrafo italiano é digno de orgulho e alvo de numerosas pesquisas em seu país. É estudado ao lado de Dante, Manzoni, Leopardi, Ungaretti, Pirandello e muitos outros célebres autores.

Durante o mestrado, entre 2004 e 2006, analisamos um *corpus* selecionado de *Teatro a Vapor* – obra constituída por 104 textos, compostos praticamente nos dois últimos anos de vida de Azevedo (1906-1908). Ali pudemos constatar a singularidade desses escritos dramáticos, traduzida na própria forma – minidramas (uma ou duas cenas, no máximo); no conteúdo – o abasileiramento de palavras e expressões, o destaque para assuntos típicos brasileiros numa época em que ser europeu e adotar-lhe os hábitos era o ideal de civilização desenvolvida, a continuidade de uma tradição nossa de se construir o cômico e o satírico, herdada de Martins Pena (1815-1848), França Júnior (1838-1890) e outros; no contato com o público – os minidramas eram

³ Sobre a qual discorreremos mais adiante.

veiculados então pelo jornal, semanalmente. Esses são apenas alguns dos aspectos abordados naquela ocasião, mas não é nossa intenção nos estender aqui em demasia.

Ao concluir a dissertação, apontamos alguns temas dignos de serem focalizados posteriormente, na obra de Azevedo; entre eles, a representação da figura feminina e o diálogo de seus escritos com os jornais do período. Apesar desse levantamento, quando prosseguimos com a leitura de parte maior da produção azevediana, encontramos a personagem do malandro em várias ocorrências e, uma vez que tal figura povoa o universo do autor, interessamo-nos por desenvolver trabalho que a investigasse.

Após estabelecermos a personagem-tipo malandro e o período (1875-1908) da obra de A. Azevedo como objetos de pesquisa, encontramos dificuldade na seleção do *corpus*. Seria válido trabalhar com as adaptações? E as peças parcialmente encontradas? Decidimos eliminar as comédias que se enquadram nestes dois últimos casos, porque as adaptações não estariam totalmente afeitas à vida brasileira e, por outro lado, não seriam criações exclusivas do nosso autor. Quanto aos textos fragmentados, não nos seria possível analisar a função e/ou importância do malandro, caso ele aí figurasse. Excluímos, ainda, os minidramas de *Teatro a Vapor*, pois demos preferência aos textos encenados à época. Não obstante, para tomar tais decisões, detivemo-nos nas sessenta peças, monólogos, alegorias, cenas e cançonetas que estão compilados por Antonio Martins em dois volumes da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, publicados pela FUNARTE, em 2002.

A Pele do Lobo (1877); *O Rio de Janeiro em 1877*; *A Joia* (1879); *O Bilontra* (1886); *O Tribofe* (1892); *O Major* (1895); *A Capital Federal* (1897); *O Badejo* (1898) *O Retrato a Óleo* (1902) e *O Cordão* (1908) foram escolhidas, uma vez que poderemos observar cronologicamente o emprego da personagem do malandro, em obras significativas na carreira de Azevedo. Tais peças estão listadas pela cronologia de sua representação, nos teatros cariocas.

Faz-se importante ressaltar que o nosso objeto de estudo comporta peças em um só ato, operetas, revistas-de-ano, comédias de costumes e burletas. Dada a compreensão de que a personagem que encarna o malandro é elemento cujo tratamento cômico/satírico é visível na obra desse autor, independente do sub-gênero utilizado, arriscaremos cotejá-las na mesma pesquisa, embora estejamos cientes das peculiaridades de cada uma daquelas formas.

A partir daí, optamos por dividir a pesquisa em quatro partes, a saber: a primeira, cujo objetivo maior é oferecer ao leitor uma síntese biográfica de A. Azevedo (mesmo porque há pesquisas que hoje versam, de modo mais acurado, sobre sua vida e obra); e um panorama da carreira, das obras, do fazer teatral desse escritor. Acompanhamos igualmente o que compreendia o teatro de sua época e as críticas de que foi alvo ontem e hoje.

Em um segundo momento, nosso interesse é entender os conceitos de *trabalho* e de *ociosidade* vigentes naquela sociedade brasileira finissecular. A escravidão não havia ainda sido abolida, mas leis desde 1850 garantiriam, paulatinamente, seu fim. Com base nos conceitos de “trampolinagem”, de M. de Certeau (1998), e de “navegação social”, de R. DaMatta (1997), analisamos os esquemas e estratégias empregados pelas personagens em algumas cenas recortadas do *corpus*.

Já na terceira parte, situar a personagem do malandro, buscando indícios de suas raízes, constitui nossa proposta. Partindo do estudo do grego Teofrasto (372-283 a. C.) sobre os caracteres cômicos, procuramos acompanhar, embora brevemente, a fixação dos tipos pela *Commedia Dell'Arte* e sua contribuição para a dramaturgia nos séculos posteriores. As figuras do *trickster* e do pícaro são igualmente cotejadas devido às muitas semelhanças que guardam com a personagem do malandro. Buscamos também comparar pesquisas importantes acerca do malandro brasileiro e, embora sejam de áreas diversas (antropologia, sociologia, história, crítica literária), tivemos em mente a natureza do malandro por nós focalizado: recriação estética.

Para a quarta parte, cremos que pontuar os diversos “tipos” de malandro presentes no *corpus* selecionado, seguindo uma ordem temporal, explicando-lhes a função dramaturgic e a importância dentro da trama, em consonância ou não com o contexto, possibilitar-nos-á refazer a trajetória dessa personagem azevediana, e, desse modo, traçar-lhe o perfil.

Por meio da pesquisa bibliográfica, intentaremos refazer o percurso do emprego da figura do malandro, tantas vezes descrita e pesquisada, mas sobre a qual, dada a formação sociopolítica, histórica, religiosa e cultural brasileira, sempre haverá o que dizer.

A tese aqui defendida é a de que Arthur Azevedo, nas obras selecionadas para a pesquisa, usa com maestria as convenções do gênero cômico – personagens inspiradas nas camadas média e baixa da população; defeitos que não causariam horror/terror no leitor/platéia; recursos como a repetição, o contraste, a reduplicação, o

quiprocó, aliados ao seu gênio criativo que tem no malandro azevediano testemunho. O resultado faz-se visível naquele *corpus*, pois, desvendando as estratégias empregadas pelas personagens nas cenas, o leitor/espectador tem acesso a diversos esquemas de navegação social requeridos durante o período denominado *Belle Époque*, na cidade do Rio de Janeiro. A adoção daquela figura pelo nosso dramaturgo assume duas importantes funções: a de satirizar o governo e as elites, por criarem condições para a disseminação tanto dos malandros quanto da malandragem, e a de conferir recriação estética aos homens e mulheres, que, por serem do povo, rapidamente seriam esquecidos. Em se tratando de arte, caberá também ao leitor/espectador selecionar o que ali é ficção, o que poderia ser vida real.

Ao desenvolver este trabalho, esperamos contribuir, de modo específico, com os estudos sobre a dramaturgia azevediana, importante capítulo do teatro brasileiro, e com os estudos literários de modo geral, campo do conhecimento que se faz tão necessário numa época em que são valores máximos a superficialidade, a inconstância e o pragmatismo.

Encerramos essa breve introdução com as palavras, respectivamente, de um estudioso da sátira, depois as de um ator, professor e tradutor, com vasta experiência em teatro, nas quais acreditamos e que se constituem, também, motivos para emprendermos mais esse ‘mergulho’ na produção cômica e satírica de A. Azevedo:

La sátira puede analizar ao mundo, [...] pero no puede curarlo. A lo más, puede aguzar nuestras percepciones y liberarnos de los falsos valores (HODGART, 1969, p. 74).

Mas o palco, ou seja qual for o espaço de representação, estabelece, em nível de razão e emoção, uma reflexão e um diálogo vivo e revelador com a platéia, ou seja qual for o espaço dos espectadores. Incapaz de agir diretamente no processo de transformação social, age diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social (PEIXOTO, 2003, p. 11-12).

1 QUEM FOI ARTHUR AZEVEDO?

Quando algum desses escrevinhadores
 Que publicam na imprensa, infelizmente,
 Na honra acaso te ferrar o dente,
 Ou de ti ou dos teus dizendo horrores,

Errado irás se por ventura fores
 Chamar a juízo o ignóbil maldizente,
 Porque um “testa de ferro” incontinente,
 Comprado, tomará por ele as dores.

Dá-lhe, dá-lhe a valer! Fá-lo um trapo!
 Por cada embuste, arranca-lhe três urros!
 Mata o ladrão como se mata um sapo!

Convence-te, leitor: para esse burros,
 Argumento não há como um sopapo.
 Nem reposta melhor que um par de murros!⁴

Nesse poema a ação violenta, em casos merecidos – defesa da honra – prevalece sobre a capacidade de resolver obstáculos de modo civilizado, com a lógica, quando se trata com “burros”. O poeta mostra seu lado ferino por meio do rebaixamento do outro. Em primeiro lugar, são outros, caracterizados como *escrevinhadores*, em seguida, como *ignóbil maldizente*, o qual pode comprar um “testa de ferro”. Tachar de *sapo* e de *burros* é o ponto máximo da derrisão, uma vez destitui o outro da condição humana, superior, e o reduz à do animal (e veja-se que aqui os animais têm conotação totalmente pejorativa). Esse rebaixamento caracteriza a *redução*, principal recurso usado pelos satiristas.

Quem se lembra da imagem do senhor rechonchudo e bonachão, que muitas vezes aparece na capa de suas obras ou na biografia, pouco apostaria tratar-se do autor de tais versos. Sobre ele nos ocuparemos a seguir.

Nascia no dia 7 de julho de 1855, em São Luís do Maranhão, Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo, filho do cônsul português no Maranhão, Davi Gonçalves de Azevedo, e de Emília Branco. Consta em algumas biografias que, até os treze anos de idade, fez os estudos primários e alguns secundários em escolas públicas e liceus oficiais de sua cidade natal. Abandonou-os, porém, para se dedicar ao comércio,

⁴ Soneto de Arthur AZEVEDO apud MONTELLO, 1959, p. 199.

exercendo a função de caixeiro de uma casa comercial. Desde cedo demonstrou inclinação para as letras com seu primeiro livro de poesias *Carapuças* (de forte veia satírica). Também por essa época dirigiu a revista *O Domingo*. Exerceu, de 1870 a 1873, uma função burocrática na Secretaria do Governo de São Luís.

Decidiria viver e fazer carreira na cidade do Rio de Janeiro, para a qual partiu com dezoito anos de idade, em 1873. Suas primeiras ocupações seriam como mestre-escola, no Colégio Pinheiro, e como revisor do jornal *A Reforma*. Em 1875 era nomeado adido no Ministério da Viação, local em que também trabalhava Machado de Assis. Ambos se conheceram, e essa amizade inspirou de modo profundo o maranhense. Casou-se, mas logo depois se separou. Tornou a se casar com uma senhora viúva com a qual teve quatro filhos. Em 1882, viajaria para a Europa e, em 1908, ficaria encarregado de dirigir a companhia dramática responsável por representar peças de destaque no panorama brasileiro, na Exposição Nacional. Ainda nesse ano assumiu, após a morte de Machado de Assis, a Diretoria Geral de Contabilidade, no Ministério da Viação. Contudo desfrutaria pouco tempo o cargo, pois viria a falecer em outubro de 1908.

Colaborou, desde a chegada ao Rio, em numerosos periódicos, e chegou inclusive a fundar alguns. Também foi profícua sua produção literária, principalmente a teatral. Um de seus sonhos era a construção do Teatro Municipal e, embora muito se tenha batido por ele, não chegou a ver pronta tal obra.

Ainda que esquemáticas, essas notas biográficas oferecem-nos um apanhado geral do homem Arthur Azevedo. Há necessidade de adicionarmos a sua atuação em prol dos artistas da época (sobretudo os doentes, velhos, suas viúvas), com a promoção de vários benefícios⁵ e a criação da Caixa Beneficente Teatral⁶ (na qual auxiliou). No Brasil não havia ainda uma escola para atores, estes deveriam aprender na prática, obedecendo ao encenador e seguindo o conselho dos mais experientes. Azevedo destacava, em suas crônicas, essa falta, pois a atuação de nossos atores, comparada àquela dos integrantes das companhias estrangeiras que todo ano aportavam no Rio, ficava-lhes muito aquém.

Arthur Azevedo mantinha acirrada campanha contra o suicídio (comum então), pois, consoante com sua obra, tinha alegria de viver, independente do sacrifício que

⁵ Benefício era o nome dado ao ato de destinar a verba de uma representação teatral a um dos atores do espetáculo.

⁶ Associação que ajudava artistas desempregados, encarregava-se de custear os funerários e auxiliava familiares de atores falecidos.

isso significasse. E ele bem o sabia, na medida em que “multiplicou-se no trabalho de alimentar e educar a seus filhos, enteados e a órfãos de atores pobres, seus amigos em vida” (MARTINS, 2002, p. 18, vol. IV).

Outra campanha na qual se engajara era a que cobrava das autoridades subsídio para a manutenção de uma companhia nacional, uma vez que as estrangeiras o recebiam.

É forçoso ressaltar que os jornais e as revistas da época forjavam ideias, costumes, modas, criavam necessidades e formavam opinião (muito mais que hoje). Não havia rádio (este apareceria por aqui apenas em 1923), muito menos televisão. Praticamente todos os intelectuais desse tempo escreviam ou para jornais, ou para revistas, ou, então, para ambos. Apenas para citar alguns: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e também A. Azevedo.

As polêmicas, a pedidos, críticas teatrais, crônicas, contos e o folhetim, em meio às propagandas, caricaturas e charges serviam como veículo que movimentava o painel sociopolítico, cultural e religioso do período. Por intermédio desse veículo, o teatrólogo maranhense difundia ideias, cobrava coerência dos governantes, atacava o mau gosto, elogiava as boas iniciativas, comentava as miudezas cotidianas, ou seja, tinha ali sua profissão de fé⁷.

Destacam-se, ainda, suas lutas pela Abolição e pela República, as amizades com Olavo Bilac (1865-1918), José do Patrocínio (1853-1905), Raul Pompéia (1863-1895) e com o irmão Aluísio Azevedo (1857-1913), e o esforço contínuo para que o povo fosse ao teatro.

A obra deixada por ele certamente é fruto de um homem que se expôs, que viveu e se envolveu com seu tempo, com seu país, com a cidade em que morou a maior parte da vida, e, claramente, com seus habitantes. Isso não significa, todavia, que ele não demonstrasse incoerências e fraquezas próprias da carreira escolhida e típicas de sua geração. Em diversas ocasiões, por exemplo, angustiava-se por fazer sucesso com um gênero considerado menor como é o caso da revista-de-ano e da opereta. Sentia-se compelido a enquadrar-se nos moldes de um teatro avaliado como “sério”, isto é, a escrever somente comédias não musicadas e, dessa forma, satisfazer

⁷ De acordo com Antonio Martins (2002, p. 783, vol. IV), colaborou em mais de quarenta e cinco periódicos, legando-nos mais de quatro mil crônicas sobre teatro, pintura, literatura e acontecimentos mais importantes da cidade do Rio de Janeiro.

aos pedidos da crítica. A sua inclinação para o grande público, no entanto, levou-o a produzir muito mais para este do que para uma seleta plateia.

[...] todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredado pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!... (AZEVEDO apud MENCARELLI, 1999, p. 104)

1.2 Suas ideias sobre teatro

[...] interessar o público e alegrá-lo, o que é mais difícil que aborrecê-lo. Pois essa gente que morre ou finge morrer de amores pelas comédias mal feitas pode lá perdoar a um autor que sabe fazer com que os personagens entrem e saiam? (AZEVEDO, 2002, p. 785, vol. IV)

Não seria essa a primeira vez que nosso dramaturgo expunha o que considerava fundamental em matéria de cena dramática. Ele confirma aqui a dificuldade de se fazer rir com arte, cativando o interesse do público e proporcionando-lhe alegria, conforme teremos a oportunidade de verificar no decorrer deste trabalho.

A respeito do precoce interesse pelo teatro, sua leitura predileta, já aos oito anos, eram dramas e comédias retirados da biblioteca paterna, a qual, segundo A. Azevedo, possuía bons livros. O fato de haver aí muitas obras francesas instigou-o a aprender tal idioma, no qual veio a tornar-se tanto leitor como tradutor proficiente.

Mais tarde, em várias crônicas, demonstrou de maneira explícita a admiração pelas teorias do crítico francês Francisque Sarcey sobre as convenções teatrais – este adotava a lei das três unidades: ação, tempo e espaço, apesar de o Romantismo francês tê-la ultrapassado. A. Azevedo não se nega a declarar como seu modelo a comédia francesa e, segundo A. Martins (1988, p. 43), “mais de trinta obras teatrais nesse idioma foram traduzidas, acomodadas, imitadas e parodiadas pelo escritor

maranhense”. Em jornal da época, pode-se facilmente comprovar a admiração do nosso teatrólogo pelo crítico francês:

Os dramaturgos modernos, que têm a pouco e pouco tomado posição no teatro francês – Brieux, Lemaître, Porto-Riche, Hervieu, Lavedan, Curel, Ancey, e outros – são fiéis à tradição da dramaturgia do seu país, e têm todos embora com ares desdenhosos, seguido a orientação de Sarcey, sem a qual, repito, não há teatro possível. [...] Para mim, Sarcey será sempre o mais profundo, o mais sensato, o mais sincero dos críticos teatrais de todos os tempos e o evangelizador do teatro no século XX (*A Notícia*. Rio de Janeiro, 25-26 de maio de 1899, p. 2. apud FARIA, 2001, p. 644).

O excerto acima faz parte de uma série de artigos de A. Azevedo sobre a dramaturgia preconizada por Sarcey e aquela observada em Ibsen, autor norueguês, cujas peças, como *A Casa de Bonecas*, recebiam, na época, grande elogio do público e da crítica (nesse caso particular, de Luís de Castro) pelo caráter inovador. É bastante ilustrativo do que, para Arthur Azevedo, era fazer teatro e de como fazê-lo. Esses artigos, coletados por J. R. Faria (2001, p. 643-656), permitem-nos acompanhar o debate entre as ideias do escritor maranhense e as de Luís Castro, que se estendeu de maio até meados de junho de 1899.

Sobre as convenções pregadas pelo crítico Sarcey, em “Os sentimentos de Convenção” (famoso artigo publicado em 1865), A. Martins (1988, p. 43) destaca a verdade dramática, como a quarta parede e os apartes; certos caracteres saídos da tragédia como o confidente e da comédia antiga – o criado -; e ainda certos sentimentos: a voz do sangue e o heroísmo trágico.

Seguidor da convenção clássica teatral, inspirado, sobretudo, nos dramaturgos franceses, entre eles Molière⁸, A. Azevedo não se eximirá, no entanto, de transformá-la e adaptá-la aos gostos e costumes cariocas da época, pois o nosso dramaturgo, homem do seu tempo que era, viveu, acompanhou pelos jornais todas as transformações ocorridas na capital e, “orientado pela observação, pela sensibilidade e pela intuição, [...] retratou, com mais riqueza de pormenores e mais variações que seus antecessores, as linguagens [e costumes] que se ouviram [e se praticaram] por trinta e oito anos nesta cidade-capital” (MARTINS, 1988, p.146). [acréscimos nossos]

Defensor da arte teatral, lutava contra tudo o que julgava ser pernicioso e nocivo à arte. Em seu tempo, por exemplo, os dramalhões eram extremamente

⁸ Influência declarada, pelo próprio autor, numerosas vezes, em seus artigos de jornal.

populares. Sem qualidades literárias e escrito por autores que visavam apenas ao lucro, esse tipo de peça recebia dos intelectuais muitas críticas. Eis um exemplo:

Que dramalhão! Um intrigante ousado,
Vendo chegar da Palestina o conde,
Diz-lhe que a pobre condessa esconde
No seio o fruto de um amor culpado.

Naturalmente o conde fica irado:
- O pai quem é? – pergunta. Eu! Ihe responde
Um pajem que entra – Um duelo – Sim! Quando? Onde?
No encontro morre o amante desgraçado.

Folga o intrigante... Porém surge um mano,
E, vendo morto o irmão, perde a cabeça;
Crava um punhal no peito do tirano!

É preso o mano, mata-se a condessa,
Endoidece o marido... e cai o pano
Antes que outra desgraça aconteça.⁹

Advogava o autor que, independente do gênero, era preciso concebê-lo com arte.

1.3 Arthur Azevedo e a crítica

Profícuo autor de paródias, adaptações de textos franceses, comédias de costumes, operetas e revistas, Azevedo em diversas ocasiões foi apontado como o causador da chamada degenerescência do teatro nacional, mas sempre se defendeu, respondendo não ter sido o iniciador, no palco brasileiro, daquele tipo de escritura. Aos que lhe cobravam textos mais literários, redarguia que fizera sofrer atores e empresários quando havia levado à cena tentativas de alta literatura dramática e que, ao contrário, com suas paródias, adaptações, revistas, operetas e comédias de costumes, contentava o público, os empresários e os atores.

Num trabalho de fôlego, em que analisa as ideias teatrais brasileiras vigentes no século XIX, J. R. Faria (2001, p. 160-186), em “A ascensão da revista de ano e o

⁹ Soneto de A. AZEVEDO apud GUINSBURG, J et al (2006, p. 119).

teatro para o grande público” (parte dessa pesquisa), disserta sobre o sucesso obtido pela revista-de-ano, e procura descobrir os motivos que levaram nossos dramaturgos, incluído aí A. Azevedo, a comporem obras cujo objetivo era o entretenimento da população.

Aqui o pesquisador compõe rico e variado painel teatral, desde 1884, com a encenação de *O Mandarim*, de A. Azevedo e Moreira Sampaio, até 1900, por meio do qual discorre sobre o gênero da revista, seus autores, a crítica corrente, as muitas companhias estrangeiras, que competiam, de forma injusta, devido à superior dramaturgia e talento de seus atores, com a cena nacional. Disputavam inclusive teatros. Divididos os palcos da época, dividiam-se também os papéis,

Aos autores estrangeiros, principalmente franceses, caberia a tarefa de nos fornecer a dramaturgia séria e as chamadas “peças bem feitas” [...] Aos brasileiros caberia continuar a tradição de uma dramaturgia mais popular, menos literária, representada pelas formas do teatro cômico e musicado (FARIA, 2001, p. 186).

Pouco mais adiante, o estudioso busca sintetizar a situação dos palcos brasileiros (de 1884 até 1900):

A dramaturgia séria, de qualidade literária, só fazia sucesso no Rio de Janeiro com as companhias dramáticas estrangeiras. Quando estas partiam, o repertório voltava a ser o que era sempre, ou seja, revistas de ano, operetas, e outras formas teatrais populares de grande prestígio junto ao público, como o imbatível dramalhão, o drama fantástico, e a mágica aparatosa, com os seus impressionantes truques cênicos. Os autores dramáticos brasileiros, solicitados pelo mercado, limitaram o seu horizonte estético e não acompanharam – ou então recusaram – as transformações em curso no teatro europeu, em vias de se modernizar (FARIA, 2001, p. 186).

Não obstante séria e rigorosa, parece-nos que a avaliação feita pelo referido pesquisador deixa-se influenciar pela crítica elitista daquela época, uma vez que endossa a já apontada falta de literatura em nosso teatro do período, lamenta a profusão do teatro voltado para o aparato, portanto mais vistoso e “apelativo” e nossa falta de adoção das inovações dramáticas, trazidas pelas muitas companhias estrangeiras que, naquela época, tinham temporada cativa entre nós. Mais interessante seria indagar o que levava a população de então a tais espetáculos.

João Roberto Faria (2001, p.150) expõe que, embora as platéias se divertissem e os empresários ganhassem “rios” de dinheiro com as peças cômicas e musicadas (predominantes na época), os escritores e os intelectuais queixavam-se do que consideraram a “decadência” do teatro brasileiro, pois esse teria se afastado da literatura e se voltado apenas para o entretenimento. Não é difícil, portanto, encontrarmos, em jornais da época e mesmo em estudos sobre a produção teatral de meados do século XIX até as três décadas do seguinte, críticas desabonadoras ao fato de esse teatro ter querido e ter agradado ao grande público.

Também de acordo com o pesquisador (2001, p. 160), José de Alencar, Machado de Assis, Luís Leitão, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros escritores e intelectuais de prestígio, tais como Moreira de Azevedo, Carlos Ferreira, Francisco Otaviano fazem coro à ideia de que

[...] a arte dramática encontra-se decaída, pervertida, que o domínio das traduções é absoluto, que o repertório de baixa qualidade artística, formado por operetas, mágicas extravagantes, farsas burlescas, *vaudevilles* e comédias indecorosas estragou o paladar do público. (FARIA, 2001, p.160).

Conforme percebemos, o teatro feito para o grande público, expresso em suas múltiplas faces – operetas, mágicas, farsas, *vaudevilles* e principalmente, comédias – é a base sobre a qual incidem as críticas negativas desse período.

Já Flora Süssekind (1993, p. 57-58), em sua análise sobre a produção dessa época, constata que a crítica corrente adotava traços de um gênero híbrido, isto é, misto de crítica e crônica. As causas do predomínio desse gênero de crítica-crônica, na imprensa brasileira de fins do século XIX e início do XX, seriam a falta de uma definição rígida das funções do crítico e a inexistência de uma diferenciação entre as funções do autor, do crítico e do cronista.

Explica-nos, ainda (1993, p. 71), as características dessa crítica: o decoro, tanto da parte dos autores, quanto dos atores e da platéia; a delimitação de tipos e especialidades entre atores e papéis; a ideia de talento; a separação e hierarquização constantes entre os gêneros e - um dos seus traços principais – o uso de um tom cúmplice com o leitor, de conversa particular.

Para a autora do estudo (1993, p. 80), Arthur Azevedo é o “exemplo perfeito e acabado” de produtor-crítico-cronista da época, uma vez que não é raro encontrarmos, na sua produção literária, personagens que comentam criticamente outras produções dramáticas contemporâneas, bem como escritos críticos do autor, que julgam e buscam convencer o leitor, “em tom de conversa íntima”, da pertinência do julgamento feito por ele de determinada obra, postura ou acontecimento.

Ele mesmo nos declara isso: “[...] os meus processos literários, a minha simplicidade, a minha prosa sem imagens nem citações, a minha condenável mania de escrever como converso, para que todos me entendam” (AZEVEDO, 2002, p. 788, vol. IV).

Verificamos, portanto, que, devido ao seu caráter sobretudo intimista — uma convenção da crítica da época —, sujeito ao gosto particular do crítico e à ideia de “certo” e “errado”, a crítica do período em questão, bem como as suas consequências, mereceriam ser reavaliadas.

Acerca da produção dramática do princípio de República, veremos que “um país de miscigenação, um povo em formação, uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão só poderiam gerar uma platéia receptiva a um teatro popular” (VENEZIANO, 1991, p. 25).

Esse teatro compreendido entre 1889 e 1930, segundo C. Braga (2003, p. XXI), “é o do estabelecimento do país como *unidade* independente”. É nesse momento, mais ainda do que à época da Independência, que o Brasil busca se consolidar como *pátria*, e o povo, como *nação*. É, portanto, pelo esforço de atores, autores e empresários, que essa dramaturgia alcança cumprir sua função: foi espelho crítico de seu tempo; tornou-se, tal qual a plateia que refletia, cada vez mais brasileira.

Nos dramas encenados apareciam os conflitos vividos pela sociedade naquele momento; as comédias, ao lado da afirmação nacionalista, mantinham a tradição da crítica satírica aos costumes iniciada já no Império. No plano do teatro mais abstraído da realidade objetiva, havia a permanência do melodrama em nossos palcos, o que revelava o gosto popular pela emoção exagerada ao extremo, enquanto o movimento simbolista, por sua vez, levava à cena a controversa corrente estética da “arte pela arte”. (BRAGA, 2003, p. 41).

De modo bastante conciso, são esses os gêneros por meio dos quais se expressavam os escritores da época. É importante lembrar que os palcos nacionais

dividiam a cena, quando conseguiam teatro, com muitas companhias estrangeiras, que sem trabalho, devido ao verão europeu, excursionavam ao país.

Pesquisando as obras daquele tempo, C. Braga, em vez da decadência, encontrou foi “a continuidade de uma produção dramatúrgica, predominantemente cômica, popular, cujo objetivo, também ao contrário do que esperávamos, era a tentativa de decifrar, compreender e, sobretudo, explicar o Brasil (BRAGA, 2003, p. XX)”.

Ou seja, o período da Primeira República mostrou-se extremamente fértil, em termos de vida cultural, e, conseqüentemente, a sua produção dramática era reflexo dessa efervescência. O que se comprova é que, embora avaliada de modo principalmente negativo, a produção teatral, no período da Primeira República, mostra-se continuadora de uma “tradição” dramatúrgica que se pretendia brasileira.

O desprestígio e o desconhecimento desse teatro de então se devia, sem dúvida, ao predomínio daquele de cunho popular. Compreendemos que tal teatro, para a crítica do período, se distanciava da visão corrente de alta literatura, primeiro porque aquele era entendido apenas como expressão desta e não como arte em si; segundo porque, sendo expressão da literatura, o teatro necessariamente precisaria veicular o que A. Candido (1987, p. 146) chama *ideologia ilustrada*, que, diante do analfabetismo e da debilidade cultural da população, assume a responsabilidade de instruir o homem, a fim de que este se humanize e progrida.

Essa responsabilidade, de acordo com A. Candido (1987, p. 147-148), fez com que os intelectuais construíssem uma visão deformada sobre seu papel, uma vez que tomariam para si a transformação da sociedade. Como se colocavam “acima da incultura e do atraso”, aceitavam e até buscavam a dependência cultural de modelos europeus; não que essa dependência fosse estranha à nossa condição de colonizados, mas, devido ao subdesenvolvimento e à penúria cultural nacionais, ela resultaria, muitas vezes, em um aristocratismo intelectual, responsável pelo contraste existente entre a produção destinada a um público ideal (lembramos, por exemplo, o uso de língua estrangeira em algumas obras) e o público verdadeiro. Por outro lado, quando se procurava, efetivamente, tratar temas nacionais, produzir obras que atendessem aos anseios do nosso povo, a intelectualidade, movida pelo desejo da transformação social, rejeitava fortemente essa produção.

Concluimos disso que a crítica praticada naquela época, exatamente por estar submetida àquela *ideologia ilustrada* e ser feita por intelectuais que adotavam como

parâmetro os modelos europeus, considerados superiores, expressava-se negativamente contra aquilo que considerava desvirtuante, impróprio e sem utilidade (não serviria para ilustrar, apenas entreter): o teatro popular.

A revisão acadêmica sobre o gênero da revista tem início com a publicação dos trabalhos de Flora Süssekind, em 1986, com *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Uma das ideias expostas pela autora é a de que o gênero da revista, pelo caráter revisionista dos fatos e acontecimentos ocorridos naquela cidade, possibilitava ao seu público, mediante tal panorama, entender a cidade e relacionar-se melhor com essa. Ao criar “miragens tranquilizadoras” da paisagem urbana, as revistas funcionavam como mapas que permitiam ao espectador se posicionar ante a velocidade vertiginosa das suas transformações. Tais painéis criados por esse gênero de comédia seriam responsáveis, de acordo com a pesquisadora, pela sua popularidade no auge das mudanças e, conforme o novo regime vai se solidificando, e há a modernização da capital, ocorre igualmente o declínio daquele gênero, que não era mais necessário (SUSSEKIND, 1986, p. 60).

Nessa década ainda, Antonio Martins, pesquisador profícuo e dedicado, é responsável pela edição dos seis volumes sobre o dramaturgo maranhense da Coleção Clássicos do Teatro Nacional, financiada pelo Serviço Nacional de Teatro. O primeiro tomo sai em 1982. Em 1988, o pesquisador publica *Artur Azevedo: a palavra e o riso*, fruto de sua tese de doutoramento. Em 2002, há nova edição do teatro de A. Azevedo, agora em dois volumes (IV e V), pela Funarte. Contudo, mesmo após ingentes esforços, a bibliografia azevediana encontra-se incompleta.

Com *O teatro de revista no Brasil: dramaturgias e convenções*, N. Veneziano (1991) estuda o gênero de forma mais detalhada e abrangente. Estabelecendo as peças encenadas à época, pesquisando suas convenções e seu funcionamento, chega à conclusão de que “o desprezo absurdo e o preconceito obsessivo de que tem sido vítima” são infundados, porque essa forma artística, a revista, possibilitou a expressão daquilo que de mais nacional e genuíno o período construiu. As revistas de Arthur Azevedo servem como paradigma para o estudo.

F. Mencarelli, em 1999, oferece-nos uma alentada pesquisa sobre a revista azevediana de 1886, *O Bilontra, Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Em tal obra o autor busca comprovar que o público manifestava claro interesse pelo gênero da revista, porque este lhe permitia observar, nos eventos cotidianos recriados no palco, quase jornalisticamente, uma profusão de

interpretações e de representações da sociedade. Para esse estudioso, a ideia de F. Sússekind (1986) de que as revistas poderiam ser compreendidas mediante o papel de criadoras de miragens tranquilizadoras da cidade e como elementos importantes no processo de “invenção” do Rio de Janeiro, além de muito refinada, conferiria certa homogeneidade a um fenômeno múltiplo e variado como foi o da revista. Desse modo, portanto, F. Mencarelli (1999) opta pela abordagem acima referida que alia a popularidade desse tipo de comédia à íntima relação que esse mantinha com a imprensa carioca da época. Aliando ficção (a revista *O Bilontra*) e história (o caso real que inspirou a comédia), Mencarelli registra aquela variedade de interpretações e de representações do carioca finissecular que tanto agradou à plateia de então.

Também em comemoração ao cinquentenário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1959, houve a encenação de *O Mambembe*, com direção e cenografia de Gianni Ratto. Esse fato ocasionou mudanças significativas na crítica feita por Décio de Almeida Prado. Em 1956, imbuído ainda daquela visão depreciativa acerca de Azevedo, emite ácida crítica: “[...] era desses que só sabem improvisar, cujo primeiro impulso é excelente, mas insuscetível de melhoria”.¹⁰

Depois do sucesso da representação citada, o estudioso revê sua análise:

Artur Azevedo, o maior entre os revistógrafos do período, aceitava a popularização do teatro de revista, mas guardando certa distância, não se igualando jamais ao popularesco. (...) Na boca das personagens ele empregava o vocabulário e a sintaxe vigentes nas casas e ruas, cheias de brasileirismos, regionalismos, mas sempre como citação, de maneira a não comprometer jamais a sua posição de escritor erudito e gramaticalmente correto (PRADO, 1999, p. 106).

E ainda,

Serviram a A. Azevedo, no entanto, para chegar ao grosso público, algumas qualidades requeridas pela revista: a ausência de pose, de pedantismo; o gosto pelas ideias e expressões simples; o dom da caricatura, da graça fácil e espontânea; a habilidade no jogo de palavras, no uso do trocadilho; o interesse jornalístico pelos modismos, pelo que estava acontecendo no Brasil e mais ainda na cidade do Rio de Janeiro; e, como última virtude, suprema numa época que cultivava e prezava o verso bem feito, a pasmosa facilidade em metrificar, sem esforço aparente, tudo que lhe passava pela cabeça,

¹⁰ A evolução da literatura dramática, apud BRANDÃO (2008, p. 11).

inclusive nomes próprios excêntricos e vocábulos estrangeiros.” (PRADO, 1999, p. 106-107)

A reviravolta que a avaliação acerca da obra desse maranhense sofre, é denominada de *peripécia historiográfica* por Tânia Brandão (2008, p. 9).

A mudança de posicionamento assumida pelo professor Décio de Almeida Prado (1999) pode ser entendida como fruto do movimento de reavaliação do gênero da revista, iniciado, conforme vimos, em final da década de 1980, e de seus autores.

Com a publicação em 2006 do *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, de J. Guinsburg et al, no verbete “Comédia”, encontramos:

O final do século XIX foi, aliás, um momento de plena afirmação dos gêneros qualificados como ligeiros, com a aclamação da *revista*, da *opereta*, da *burlata*. Nesse cenário projetou-se o maior autor do teatro brasileiro cômico, Artur AZEVEDO, pródigo na concepção de *revistas-de-ano* e notável na autoria de comédias, ainda que a sua produção nesse gênero não tenha sido tão extensa quanto o seu *teatro musicado* (GUINSBURG et al, 2006, p. 86, grifos dos autores).

Tal postulado se confirma inclusive pelo crescimento de pesquisas sobre o autor, e teses, como a de Larissa de Oliveira Neves (2006), “As comédias de Artur Azevedo – em busca da história”, aprofundam o conhecimento sobre esse dramaturgo e promovem o resgate de um material precioso de pesquisa que, de outro modo, estaria perdido. Neste trabalho a pesquisadora (que já havia empreendido o mestrado acerca da obra de A. Azevedo) parte da distinção feita pelo dramaturgo maranhense entre “público” e “sociedade” para analisar, com base na crítica, publicada em jornais, contemporânea às representações, as comédias encenadas entre 1897 e 1908, a saber: *A Capital Federal*, *O Badejo*, *O Retrato a Óleo*, *A Fonte Castália*, *O Mambembe*, *O Dote*, *O Oráculo*, *O Cordão* e *Vida e Morte*. Procurando relacionar a postura estética do dramaturgo, a predileção do *público* (mais amplo) e a expectativa dos intelectuais de então (*sociedade*), Larissa de O. Neves destaca, nessas obras, características que possam tê-las transformado em sucesso ou fracasso de bilheteria e, em consequência, objeto de crítica positiva ou negativa, isto é, segundo a autora, quando A. Azevedo se propunha a escrever tendo em vista o anseio de seus pares,

suas peças dificilmente agradavam à plateia; se, pelo contrário, atendia as exigências do público, satisfazia a audiência e descontentava a crítica. A solução para esse impasse, ainda de acordo com a pesquisadora, viria com as burletas¹¹, criação da maturidade artística e intelectual do escritor, por meio das quais, Azevedo alcançaria unanimidade de público e de crítica.

Em comemoração ao centenário de morte desse autor, o Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – da Unicamp publica, em 2008, edição especial da Revista *Remate de Males* – Teatro, Literatura e Imprensa na virada do século em homenagem a A. Azevedo. As crônicas, o teatro, os contos, os sonetos, a crítica teatral azevedianos recebem ali atenção dos mais variados pesquisadores.

Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin, em 2009, com a publicação de *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*, abrem mais um caminho na investigação de assuntos discutidos e comentados nos últimos dezesseis anos de vida do cronista e salvam importante material de fonte primária da ruína.

Ainda naquele ano Larissa de O. Neves organiza a republicação, pela editora Hedra, de *A pele de lobo e outras peças*, de A. Azevedo, e assina a introdução.

Mais recente ainda é a publicação *“De palanque”: as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885-1886)*, de Esequiel Gomes da Silva, cuja edição é da Cultura Acadêmica, de 2011. Concomitantemente à análise das crônicas estudadas, o autor também recupera material de consulta extremamente importante para se compor o mosaico da participação de Azevedo na imprensa e na vida intelectual do Brasil naquele período. A leitura desse texto permite, por exemplo, verificar o papel de promotor de novos talentos que o autor de *A Joia* exercia na sociedade da época, uma vez que sua coluna “De palanque”, assinada sob o pseudônimo Elói, o herói, frequentemente era mural para poesias de desconhecidos (ainda), como, Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira e de outros poetas, tais quais Luiz Guimarães Júnior e Valentim Magalhães. Por intermédio dessas crônicas, tomava-se conhecimento, igualmente, da qualidade de músicos brasileiros, por exemplo, José Lino de Almeida Fleming, Miguel Cardoso e Abdon Milanez. Versando acerca de artes em geral, política, história, história de personalidades e do teatro, modas, costumes e

¹¹ Recebem essa denominação *A Capital Federal*, *O Mambembe* e *O Cordão*. De acordo com Décio de A. Prado (1999, p. 148), burleta é uma peça cômica, com canções e números de dança, cuja composição envolveria traços da comédia de costumes, da revista, da opereta e até da mágica.

vasta gama de assuntos, Arthur Azevedo lega-nos significativas fontes de pesquisa dentro das mais diversas áreas do conhecimento.

História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX, coleção dirigida por João Roberto Faria, sai do prelo em 2012. O quarto capítulo desse volume, “O teatro de entretenimento e as tentativas naturalistas”, cujos autores¹² se dividem na composição dos sub-capítulos, referencia, em boa parte do seu conteúdo, a carreira e a obra do nosso dramaturgo. Portanto é-nos possível constatar a importância não apenas da dramaturgia azevediana, mas também da sua intensa atividade de cronista, em várias passagens, como nesta de F. Mencarelli (2012, p. 261): “Uma das personalidades mais ativas no meio teatral da cidade, desde a década de 1870, quando chega do Maranhão, Artur é figura síntese desse inter-relacionamento de referências culturais característico do período.” O pesquisador aqui se refere à publicação de *O Álbum*, periódico lançado, em meados de 1890, por Arthur Azevedo, com que, a cada número, fornecia-se o perfil de uma personalidade eminente dos mais diversos setores, desde aquele da política, até a do teatro.

Iniciamos essa parte do trabalho com um soneto de forte conteúdo satírico. A obra desse autor, contudo, é composta por crônicas, poesia e contos mais leves e engraçados, geradores não só do riso de escárnio, mas também do riso bom¹³. Esse é o caso do conto (lido, até bem pouco tempo, nos bancos escolares) “Plebiscito”, cuja cena se passa em 1890:

[...]
 - Papai, que é plebiscito?
 O senhor Rodrigues fecha os olhos imediatamente para fingir que dorme.
 O pequeno insiste: - Papai ?
 Pausa .
 - Papai?
 Dona Bernardina intervém:
 - Ó seu Rodrigues, Manduca está lhe chamando. Não durma depois do jantar que lhe faz mal.
 O senhor Rodrigues não tem remédio senão abrir os olhos. [...] (AZEVEDO, 1967, p. 121-122).

¹² Tais autores são renomados pesquisadores dos temas em questão: Rubens José Souza Brito, Flávio Aguiar, Fernando Antonio Mencarelli, Alessandra Vannucci e João Roberto Faria.

¹³ Segundo V. Propp (1992, p. 151-152), não há apenas o riso de derrisão (apesar de este aparecer em maior número de ocorrências), uma vez que “um pequeno defeito não provoca a condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia”, essa seria a base para o riso bom.

Em seguida marido e mulher discutem a mania que aquele tem de não admitir o desconhecimento acerca do sentido de alguma palavra.

[...]

- Que gostinho tem a senhora em tornar-me ridículo na presença destas crianças!

- Oh! ridículo é você mesmo quem se faz. Seria tão simples dizer: - Não sei, Manduca, não sei o que é plebiscito; vai buscar o dicionário, meu filho. [...]
(AZEVEDO, 1967, p. 122)

O pai finge-se ofendido, sai da sala e vai para o quarto, onde encontra um dicionário. Depois de algum tempo, a mulher vai chamar-lhe. Ele retorna, mas continua a se fazer de ofendido, espera um pouco e despeja, na família, a definição lida. Ao que todos suspiram aliviados. Rodrigues ainda conclui dizendo tratar-se de mais um estrangeirismo...

Esse texto pode ser lido e apreciado hoje em dia, passados mais de cento e vinte anos da sua confecção.

2 TRABALHO E VADIAGEM NA “SEBASTIANÓPOLIS HERÓICA”¹⁴

É preciso ser esperto!

Quem possui muito poder
 Abusa de toda gente
 Por isso, a gente que é fraco
 Tem que ser inteligente...
 Não adianta estar certo
 Pra vencer certas pessoas
 É preciso ser esperto!
 Ruth Rocha

Eu não nasci pra trabalho
 Eu não nasci pra sofrer
 Eu percebi que a vida
 É muito mais que vencer
 Ed Motta

O poema de Ruth Rocha pode ser tomado como exemplo de que, desde pequenos, somos orientados para as numerosas estratégias de sobrevivência em um mundo dividido entre fortes e fracos (e outras dicotomias). São fortes os que têm poder (e no poema, quem sabe, os adultos), e, fracos os demais (as crianças). E, como na fábula do lobo e do cordeiro, não adianta estar certo, pois, “pra vencer certas pessoas, é preciso ser esperto!” O texto só não diz no que consiste tal esperteza.

No entanto, as sociedades, de modo geral, quer as de cultura oral quer as de escrita, contam com variados mecanismos de inserção do indivíduo às suas normas, costumes, credos e tabus. Daí as fábulas, os contos de fada, da Carochinha, da Mamãe Ganso, as lendas, os ditos populares, as anedotas. Na maior parte dessas sociedades, inicialmente ouvindo relatos e histórias em casa, depois ampliando tal bagagem por meio da educação formal (escola, religião), a criança adquire habilidade para discernir entre certo e errado, válido ou não, dentro daquela comunidade.

A esperteza, arma da qual “os fracos” necessitam valer-se, aparece em várias ocorrências, nos contos e lendas mencionados. Ao ser inquirido pela bruxa, João mostra-lhe um rabo de lagartixa e, enquanto pode, livra-se de ser devorado por ela.

¹⁴ Epíteto erudito para o Rio de Janeiro. Esta cidade é denominada *Sebastianópolis*, inclusive na revista *Mercúrio* (1887) de Azevedo (2002, p. 1697, vol. IV).

Quando cai em um fosso, a raposa convence o bode a pular também, desse modo, sobe-lhe no dorso e escapa. A barata velha e bêbada instiga o gato a tirá-la da garrafa oferecendo-se para ser comida. Malasartes faz o patrão acreditar que a vara de porcos (vendida por aquele) havia atolado na lama, e restavam desses apenas os rabos de fora. Quiséssemos enumerá-los, os exemplos não teriam fim.

Para a construção do imaginário e da personalidade do sujeito, saber e sentir que, embora esteja em posição inferior, a vida oferece meios de superação, e que a solução depende de si mesmo podem conferir segurança ao ser em formação. Contudo, quando se amadurece, passa-se a observar que a esperteza nem sempre assume aspecto positivo diante da coletividade. Para que um vença, outro precisa perder.

Isso não significa que advogamos em nome da bruxa ou do gato das histórias. Passemos do campo da literatura para o das relações sociopolíticas, culturais e religiosas, a fim de entendermos melhor o contexto no qual estão inseridas as obras do dramaturgo maranhense.

2.1. Breves observações sobre o homem e o mundo do trabalho

A segunda epígrafe dessa seção remete-nos à relação entre “trabalho” e “sofrimento”. Historicamente, na cultura ocidental, o trabalho está associado a muitos aspectos negativos da vida humana: além de sofrimento, cansaço, castigo etc. Já na Bíblia encontramos essa associação, pois, logo que são expulsos do Paraíso, Adão e Eva precisam “trabalhar” para sobreviver, e isso implica os aspectos acima mencionados. G. Minois (2003, p. 301) ressalta que “Depois da maçã, o homem é irremediavelmente maldito, mau, perdido [...]”, portanto merecedor de castigos, penas, dissabores e, em último caso, da morte.

Na Grécia antiga, a elite, de modo geral, não trabalhava; ao homem livre caberiam a arte da guerra e a tarefa de contemplar ideias, tida como primazia do ser

racional. O trabalho para a subsistência dessa elite ficava a cargo dos escravos¹⁵. O mesmo se daria em Roma.

Durante a Idade Média, apesar do esforço de alguns pensadores, entre eles, Santo Tomás de Aquino, para reabilitar o trabalho manual, prevalece a noção de superioridade da atividade contemplativa.

Tal noção passará, no entanto, por mudanças a partir da Idade Moderna, uma vez que a ascensão da burguesia, classe composta de pessoas acostumadas também ao fazer manual; os empreendimentos marítimos; a descoberta das Américas; a invenção da imprensa; as revoluções industriais e muitos outros avanços experimentados pelo homem o fariam valorizar a técnica, a experimentação, enfim, o conhecimento advindo da prática.

Porém, nem tudo acontece tão tranquilamente, porque “Nem todo trabalho torna o homem mais homem. Os regimes feudais e capitalistas foram e são responsáveis por pesadas cargas de tarefas que alienam, enervam, embrutecem.” (BOSI, 2000, p. 226).

No subcapítulo “Sexo e imoralidade”, M. Chauí (1991) discute, entre outros assuntos, essa construção da ideologia do trabalho ocorrida nas incipientes sociedades capitalistas. Nelas surge o que se denominou Economia Política, isto é, uma economia que não estava mais diretamente ligada à família, mas ao indivíduo e se estabelece diretamente no espaço público e com este – o mercado, a sociedade e o Estado.

No século XIX, Hegel¹⁶ (1770-1831) estabelece a diferenciação entre *família* (composta por sujeitos morais) e *sociedade* (formada por pessoas, definidas pela propriedade privada) e, portanto, esta seria econômica. A análise desse tipo de organização levou o economista inglês Adam Smith (1723-1790), em *A Riqueza das Nações*, de 1776, a definir a riqueza como produto da atividade social. A eficácia do trabalho, então, proviria da sua divisão.

Mais tarde, Marx (1818-1883) apontaria que a definição como *política* para a economia não estaria totalmente de acordo com o que se praticava naqueles países, uma vez que a riqueza não era produzida por homens livres e iguais. Marx esclareceria que, na realidade, ocorre a constituição da sociedade por classes sociais

¹⁵ Há que se ressaltar a complexidade dessas questões, uma vez que sofriam variações tanto devido ao espaço quanto ao tempo. Recomendamos a obra de M. I. Finley, *Economia e sociedade na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

¹⁶ Em sua obra *Princípios da Filosofia do Direito*, de 1821.

que se perpetuam: a dos proprietários e a dos sem posse, por isso, não se deveria dissimular esse fato mediante a ideia de que aquela é constituída por famílias ou por pessoas jurídicas.

A ética protestante, estudada por Weber, (*Ética protestante e o espírito do capitalismo*, composta entre 1904-1905), por intermédio do elogio do trabalho, será a que se identificará perfeitamente com o pensamento burguês-capitalista.

2.1.1 A ética do trabalho no Brasil

É típico do presente histórico reformular as ideias sobre o passado. Aliás, a história, como ciência do passado, encontra nesse movimento o seu motor. A dupla articulação entre *continuidade* e *mudança* garantem àquela dinamismo e renovação. Para sua correta interpretação, é necessário saber de onde se fala. Portanto as “várias interpretações do Brasil se sucedem sem se suprimirem, desde o contemporâneo até o historiador mais distante/recente.” (REIS, J. C., 2006, p. 19).

Quando da proposição da análise de um determinado acontecimento, deve-se ter em mente a divergência entre historiadores contemporâneos a esse fato e a revisão feita pelos estudiosos posteriores. Isso porque cada leitura se vincula com o pensamento sociopolítico, econômico e religioso vigente à época. A revisão histórica propicia ao pesquisador verificar quanto há de conservação (continuidade) e de inovação (mudança) na teoria formulada pelo seu antecessor.

Exemplificando o exposto, a construção de uma ética do trabalho no Brasil não pode ser entendida sem se levar em conta os vários intérpretes¹⁷ da história da construção do próprio país.

O primeiro importante trabalho é de F. A. Varnhagen (1816-1878), tido como o “Heródoto brasileiro”. Em *História Geral do Brasil*, de 1850, segundo J. C. Reis (2006, p. 23), Varnhagen faz um elogio à colonização portuguesa. Esse elogio é fruto da tentativa de engrandecimento da nação, depois da independência. Havia necessidade

¹⁷ Nossa opção pelo recorte exposto, no entanto, não significa que desconsideramos a importância de outros trabalhos significativos acerca da formação, caráter e mentalidade brasileira, tais quais os de Capistrano Abreu, *Capítulos de História Colonial* (1907); de Paulo Prado, *Retrato do Brasil* (1928); de Dante Moreira Leite, *O caráter nacional brasileiro* (1954) e mais uma extensa lista. Abordar todas essas interpretações, contudo, levar-nos-ia a fugir ao escopo desta pesquisa.

de uma imagem positiva do país, daí a exaltação dos feitos portugueses. Aqui o relato sobre os índios tem preponderância sobre a história dos negros. Tendo em vista que a intenção era elevar o dominador branco, logicamente pouco se fala acerca da parte explorada.

O intelectual Gilberto Freyre, em sua obra *Casa-grande & senzala*¹⁸, de 1933, empreenderá um “reelogio da colonização portuguesa” (J. C. REIS, 2006, p. 51). Sua abordagem mais empática permitiria entender um pouco mais as relações sociais e econômicas que permearam a vida brasileira desde a colonização portuguesa até sua transformação em moderna e capitalista. Nessa obra clássica (por vários motivos, entre eles, abordar diretamente a vida sexual das famílias e do escravo negro), o autor delinea as características da colonização que levariam à formação de uma sociedade agrária, escravocrata e miscigenada.

Não se pode pensar sobre o que o Brasil é atualmente sem olhar para esse período crucial de nossa história, cujos componentes binários latifúndio e escravidão, casa-grande e senzala eram os pilares da ordem escravocrata. Era no dia-a-dia que essa estrutura social, fruto do sistema de produção, recriava-se. A vida cotidiana, nas dimensões pública e privada, torna-se imprescindível na compreensão social da época.

No entanto também devemos levar em consideração o fato de que aquela obra expressa visão um tanto romanceada, apontada por alguns de seus estudiosos (Fernando Henrique Cardoso, entre eles), do relacionamento social do período, o que pode ser verificado por, entre outros fatores, não abordar o trabalhador negro das plantações. Alguns estudiosos desse ensaio acreditam, inclusive, que este exprime o passado revivido, e seu autor atuaria aí na pele do colonizador português.

Sérgio Buarque de Holanda publica *Raízes do Brasil* em 1936. Não faria, como seus antecessores, elogio à colonização portuguesa. Nessa obra, postula que as sociedades (desde os tempos primitivos) se pautam em dois princípios básicos, quanto às atividades: aquelas cuja natureza é a aventura e as cuja natureza é o trabalho. Portanto originam-se, daí, o tipo aventureiro e o trabalhador, com características peculiares. Em tudo diferentes, o ideal para o primeiro tipo é “colher sem plantar”; sua visão é ampla, vive de amplidão e grandiosidade. O segundo, em

¹⁸ Obra reconhecida como superior da ciência social pelos mais eminentes cientistas sociais do mundo: L. Febvre, F. Braudel, R. Barthes e outros (REIS, J. C., 2006, p. 51).

contrapartida, preocupa-se com os obstáculos, preza o esforço e vive de forma restrita.

A essa dicotomia correspondem éticas divergentes, pois as qualidades de um serão detestáveis para o outro e vice-versa. “[...] audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem – tudo, enfim, quanto se relacione com a concepção *espaçosa* do mundo [...]” do aventureiro é tido como imoral pelo trabalhador, e o contrário também se verifica (HOLANDA, 2003, p. 44). Esse princípio, então, é observável em todos os lugares e tempos, não sendo exclusivo desta ou daquela nação.

Levando-se em consideração que teria cabido aos portugueses¹⁹ de tipo aventureiro a colonização e expansão do nosso território, o gosto pela aventura teria influenciado definitivamente a vida nacional.

E essa ânsia de prosperidade sem custo, de títulos honoríficos, de posições e riquezas fáceis, tão notoriamente característica da gente de nossa terra, não é bem uma das manifestações mais cruas do espírito de aventura? (HOLANDA, 2003, p. 46)

Das características acima descritas, somadas a demais fatores (miscigenação de três raças, adaptabilidade a costumes, climas e topografias exógenos etc) o pesquisador atribui como produto os brasileiros, porque tal combinação possibilitaria a mobilidade social e, com isso, estimularia os homens a superar dificuldades encontradas, almejando sempre recompensa.

Esse ensaio de acentuada orientação weberiana parte de tipos ideais: o aventureiro e o trabalhador, do ladrilhador e do sementeiro, do homem cordial e do polido, na busca de compreensão do Estado brasileiro e das relações entre o público e o privado. O entendimento da influência ibérica em nossa formação é imprescindível para a superação de determinadas ideias.

O olhar de S. B. de Holanda sobre o passado brasileiro é o do homem urbano, recentemente emergente. É o do homem médio das cidades,

¹⁹ Acerca da organização sociopolítica e cultural portuguesa, recomendamos o livro de Raymundo Faoro, *Os donos do poder*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

que teme a violência conservadora dos senhores rurais e a violência revolucionária do escravo ressentido. Seu desejo é o de uma organização racional da sociedade, onde todos possam encontrar o seu lugar e se exprimir em sua originalidade segundo regras universais e consensuais. Um mundo sem senhores e sem escravos, habitado por cidadãos (J.C. REIS, 2006, p. 122).

Com agudo senso crítico, Holanda crê que a transposição da cultura ibérica para os trópicos desencadeou o fato de sermos uma nação cujos valores são de outro, pois viveríamos num país tropical sem uma cultura a este adequada. Somente o claro entendimento desse fato nos propiciaria viver e estabelecer planos para o futuro.

Em *Bandeirantes e pioneiros*, de 1954, Vianna Moog traça, conforme prevê o subtítulo, um paralelo entre duas culturas: a brasileira e a estadunidense. Para o pesquisador, o tipo de colonização havido nesses dois países teria determinado definitivamente o destino dessas nações. Tendo como representantes máximas, respectivamente, as figuras do bandeirante e a do pioneiro, ambas as colônias serviriam aos propósitos dos colonizadores. No Brasil, coube ao bandeirante o espírito de aventura (já referido por S. B. de Holanda), a intrepidez, a exploração dos nativos e das riquezas e o alargamento do território conquistado. No entanto, esse estrangeiro não buscava se estabelecer em terras brasileiras. A riqueza acumulada serviria para voltar a Portugal, com distinção e glória. A expressão “fazer a América” significava justamente isto: vir até o nosso país, enriquecer em tempo mínimo, sem muitos esforços, e voltar à Europa.

O pioneiro, em contrapartida, fugia da Europa e da Contra-Reforma, por isso, necessitava de um local novo para cultivar raízes e expressar, livremente, sua fé. A América do Norte, com seu clima próximo ao do europeu, sua vastidão e riqueza de recursos naturais, propiciaria o lar que o pioneiro protestante almejava.

Firme e robusta como a sua crença em Deus e na predestinação deve ser a sua fé puritana nas virtudes do trabalho, que fora do trabalho não há salvação. Mendigos, monges, cenobitas, anacoretas, gente de convento, de asceticismo e de vagabundagem, é gente perdida. O *poor boy*, neste ponto, participará do credo de Calvino, Lênin e São Paulo: ‘Quem não trabalha não come’(MOOG, 1993, p. 200).

A acepção do trabalho para o pioneiro e seus descendentes era altamente positiva, como observamos na citação acima. Ao bandeirante, no entanto, não ocorria a associação entre trabalho orgânico e suas implicações: iniciativa, organização, cooperação, espírito técnico e científico, na obtenção de benefícios quer materiais, quer espirituais. As atividades, excetuando-se aquelas dos patriarcas e as dos bandeirantes, que detinham algum prestígio eram as de militar, médico, bacharel, burocrata, padre e beletrista, precisamente por serem aquelas pelas quais os grandes proprietários e os bandeirantes demonstravam consideração.

Após a abolição da escravatura, muitos dos recém-libertos buscariam afastar-se da condição aviltante que o trabalho artesanal, técnico e/ou mecânico impunha. Em consequência, um país de base agrícola como o Brasil sofria a falta de mão-de-obra técnica e especializada nessa área e arcava com a exorbitância do número de bacharéis formados.

Ainda nas palavras de V. Moog (1993, p. 215),

Outras conseqüências destas restrições patricias e bandeirantes contra o trabalho orgânico: no plano econômico, os salários de mera subsistência, como se o assalariado fosse apenas substituto do escravo; no plano moral, a intumescência dos melindres ante as tarefas ligadas aos vexames da antiga escravidão, as vaidades levadas a extremos doentios, o pedantismo, a suficiência, o culto nacional de Malasarte, o herói que sem esforço e sem trabalho, somente pela habilidade, a intriga, o cálculo, a astúcia, resolve todas as situações.

Estariam claros, para o ensaísta, os motivos que mantinham os brasileiros, desde a colonização até os primórdios do regime republicano, afastados do trabalho regular. Na concepção de V. Moog (1993, p. 215), o tipo capaz de personificar a legião de malandros que o Império teria levado à República era a personagem de Machado de Assis, José Dias, de *Dom Casmurro* (1899). Esse agregado seria o “símbolo caricatural e rabelaisiano”, “integral”, “irrefutável” e “acabado” da malandragem nacional:

Para começar, lá está o desejo de riqueza rápida e, naturalmente, o desamor a toda espécie de trabalho orgânico. Não será um desejo de

riqueza devorador como a dos dois séculos anteriores, a fome sagrada dos bandeirantes, mas ainda é, de alguma forma, desejo de encontrar uma mina, ou então, à falta da mina, acertar um golpe que lhe permita não fazer nada. Realmente, quando aparece em Itaguaí, lugar por onde outrora se passava em busca do ouro das minas, anda evidentemente à cata de aventura (MOOG, 1993, p. 215).

O autor segue exemplificando, com trechos do romance, as demais características desse malandro. A astúcia em fazer-se passar por médico homeopata e angariar a simpatia do proprietário das terras, pai de Bentinho; o cálculo em aceitar permanecer na fazenda após curar a febre que acometera o capataz e uma escrava; o ser um “idealista prático”, em termos de religiosidade e moralidade, e preferir a curva à linha reta. A recompensa desse tipo seria a posição privilegiada com que contaria, depois da morte do dono das terras, na família de Bentinho: a de conselheiro e manipulador da vida de seus integrantes. A mina estaria aí, segundo V. Moog (1993).

Compreendemos e até aceitamos, em parte, os argumentos desse ensaísta. No entanto, acreditamos que haveria a necessidade de se separar a condição de agregado daquela de malandro, pois, poderíamos afirmar que, na época, todo agregado era malandro? Não temos base para tal generalização. Por outro viés, aqui o malandro abriria mão da liberdade, do caráter itinerante e descompromissado de sua existência. Além do mais, pela lógica expressa, haveria um enorme contingente disposto a “viver sem trabalhar”, quando o número de famílias abastadas, em condições de sustentar tais malandros, seria muito reduzido.

De acordo com Alfredo Bosi (1992, p. 10), a ideia de que o brasileiro só trabalharia sob o “olhar feroz dos capatazes e à força de açoites” era típica das elites de um povo cujo passado se assentava na violenta divisão entre a minoria abastada e a maioria explorada (e isso aconteceria também nos demais países de origem colonial). As camadas inferiores seriam, portanto, compostas de

“gente apática”, “sem iniciativa”, “desanimada”, “irritável”, em rápida extenuação”, “desequilibrada”, “mais apta para queixar-se do que para inventar”, “inapta”, supersticiosa”, “mórbida”, “fanática”, “pouco diligente”, “malandra”, “despreocupada com o futuro”, “resignada” etc. etc (BOSI, 1992, p. 10).

Agrupando as diversas visões sobre o trabalhador nacional, veiculadas em jornais, nos meios sociopolíticos e, inclusive, naqueles intelectuais, A. Bosi esclarece-nos que essa primeira fonte para a caracterização geral do brasileiro destacou-se entre 1870 e 1920, período que coincidia com a expansão do imperialismo econômico inglês e do imperialismo cultural francês e alemão.

Dadas as condições históricas, econômicas, sociais, políticas, culturais e religiosas de nosso país, a camada dominante, ante tais europeus, precisaria justificar, primeiramente, o uso da mão-de-obra escrava; a mentalidade tacanha dos proprietários de terras; o latifúndio; o clientelismo; o coronelismo; a política do favor; a falta de vocação para o trabalho ordeiro, de educação e de refinamento. O culpado pelas mazelas brasileiras era, então, o povo desordeiro e vadio, incapaz de agir senão sob pressão.

Em revisão mais recente, Marilena Chauí, em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, de 2000, busca compreender o que somos hoje – uma sociedade complexa e contraditória – por intermédio da leitura do nosso passado. Portanto, aqui, o próprio método de colonização, inicialmente com as capitanias hereditárias, e a população, rigidamente estamentada em senhores proprietários de terras de um lado e escravos de outro, teriam levado a sociedade brasileira a conservar, ainda hoje, as marcas daquilo que alguns estudiosos chamam de ‘cultura senhorial’, ou seja, uma sociedade fortemente verticalizada. Nessa as relações sociais e intersubjetivas dar-se-iam sempre entre superior e inferior. Isso significa que o outro jamais é considerado sujeito. Não haveria, portanto, subjetividade nem alteridade. Quando se trata de indivíduos que se consideram “iguais”, as relações são de parentesco (cumplicidade ou compadrio); quando não, aquelas assumem a forma de favor, clientela, tutela ou cooptação.

Caso a desigualdade seja muito evidente,

a relação social assume a forma nua da opressão física e/ou psíquica. A divisão social das classes é naturalizada por um conjunto de práticas que ocultam a determinação histórica ou material da exploração, da discriminação e da dominação, e que, imaginariamente, estruturam a sociedade sob o signo da nação una e indivisa, sobreposta como um manto protetor que recobre as divisões reais que a constituem (CHAUI, 2004, p. 90).

Tal conjunto de práticas cuja finalidade é camuflar determinantes históricos ou materiais dos diversos tipos de dominação se originaria do mito fundador²⁰. Esse mito advém da ideia plantada pelos colonizadores de que esta é uma terra abençoada por Deus, e, segundo Pero Vaz de Caminha, não teria sido sem motivo que eles haviam “descoberto” o Brasil.

Uma vez que o conceito de *nação* é invenção recente (por volta de 1830), a investigação do processo histórico auxilia a compreender como se deu, em terras brasileiras, a passagem da ideia de “caráter nacional” (1830-1918) para a de “identidade nacional” (1918-1960) (CHAUÍ, 2004, p. 21).

A construção da identidade brasileira atrela-se às representações feitas e mantidas por meio do mito fundador. É também pela ótica desse mito fundador que o trabalho no Brasil precisa ser visto, pois a ideologia aí contida permite ao brasileiro

afirmar que os índios são ignorantes, os negros são indolentes, os nordestinos são atrasados, os portugueses são burros, as mulheres são naturalmente inferiores, mas, simultaneamente, declarar que se orgulha de ser brasileiro porque somos um povo sem preconceitos e uma nação nascida da mistura das raças (CHAUÍ, 2004, p. 8).

Isso quer dizer que a imagem que o brasileiro tem de si mesmo é positiva, ainda que a realidade repleta de segregação, discrepância, intolerância, preconceito, abuso e arbitrariedade, seja altamente negativa, graças à representação sempre renovada do mito fundador.

Acreditamos que, sem antes refazer esse breve percurso acerca de algumas ideias da nossa formação, aquilo que será exposto, na sequência, sobre o trabalho e o trabalhador, ficaria prejudicado, tendo em vista que a construção desses conceitos pela sociedade brasileira é significativa para avaliarmos sua abordagem no *corpus* escolhido.

²⁰ A nação assume o caráter de *semióforo*, “signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica” (CHAUÍ, 2004, p. 12).

2.1.2 De Colônia a República

Será apenas no início do século XIX que a vinda da Família Real (1808) para estas terras constituiria o primeiro passo em direção a transformações que levariam o país, mais tarde, à Independência e à República. Dentre outras relevantes mudanças, já em 1813 há a inauguração do Real Teatro de São João, que seria ocupado por uma companhia de canto e outra de bailado.

Desse modo a vida brasileira, com a formação de uma incipiente burguesia, composta, sobretudo, por militares, funcionários públicos, comerciantes e pequenos proprietários, desfrutaria crescente movimento social. Evidenciam-se, em consequência, as diferenças entre o modo de vida rural e aquele da Corte.

Após a Independência, em 1822, três personalidades se encarregam de promover o florescimento do teatro chamado nacional: dois autores, Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, respectivamente de tragédia e de comédia, e o grande ator João Caetano (ARÊAS, 1990, p. 81).

No Segundo Reinado (1840-1889) era evidente a influência portuguesa em nosso país. Havia um forte comércio com Portugal, e as famílias brasileiras abastadas faziam questão de dar a seus filhos formação superior em Lisboa ou em Coimbra. Na época o Brasil atraía muitos imigrantes lusitanos, vindos em busca de conforto e riqueza. Contudo, vivia-se um período instável político e financeiro, pois D. Pedro II enfrentara em seu reinado duas guerras expressivas: a dos Farrapos (1835-1845) e a do Paraguai (1865-1870). A fim de se obterem recursos e armamentos para essa última, o Brasil contraiu dívidas com a Inglaterra, o que provavelmente acentuou o declínio da monarquia brasileira.

Em contrapartida, não havia como impedir a modernização do país, uma vez que a nossa elite aspirava aos modelos europeus (francês, principalmente). Acirram-se as diferenças entre o erudito e a tradição popular. Surge o Apostolado Positivista Brasileiro, em 1881; e cresce, cada vez mais, o número de republicanos e abolicionistas. Também por esse período, as casas de espetáculo se espalham Brasil afora, e, mesmo que a capital padeça com os surtos de febre amarela, varíola e peste bubônica, os teatros tinham suas sessões lotadas.

Logo mais, a partir de 1887, a paulatina transformação econômica, a nova lei eleitoral (que deixa de ser baseada na renda), o fortalecimento da camada média, o desenvolvimento industrial e tecnológico (entre outros), somados ao gradual afastamento do imperador do governo, ao descontentamento do Exército, à Abolição, à prevenção contra a princesa Isabel e seu marido, à febre da bolsa e ao positivismo, encaminharão o país para o novo regime, de modo quase imperceptível, ou, nas palavras do historiador B. Fausto (2003, p. 245): “a passagem do Império para a República foi quase um passeio”.

No século XIX, como fazia a população livre e pobre para sobreviver? Nas palavras de Paulo S. do Carmo (1998), embora trabalhasse nas lavouras esporadicamente, o homem livre e pobre não era tido como mão-de-obra qualificada. Desse modo, prefere levar a vida ocupando-se da agricultura e pecuária de subsistência, vivendo alheio às grandes atividades econômicas do país. Tal contingente começaria a ser absorvido, já no início do século XX, com o avanço da industrialização:

Associada a uma visão que considerava preguiçosos os homens livres pobres, a ideologia racista marcava-os como incapazes para o trabalho regular. Atribuía-se o comportamento dessa mão-de-obra livre nacional à herança racial, ou seja, a mestiçagem, que lhes concedera os traços da preguiça, da inércia, do nomadismo e do fatalismo. Esse pessimismo levou a décadas de discussões sobre raça e clima, ideias tão em voga na Europa em meados do século XIX (CARMO, 1998, p. 72).

Dessa forma a abolição da escravatura (1888) agrava, e muito, o preconceito contra os pobres sem afinidade com os horários fixos dos serviços assalariados em geral e, além disso, oriundos da miscigenação.

Por outro lado, havia o contingente de imigrantes e migrantes atraídos para a Corte pela esperança de vida melhor, muitos sem ocupação definida, a acirrar a falta de moradias, empregos e a disputa por ambos.²¹ Acrescentando-se a isso, leis criadas desde a extinção do tráfico regulamentam a posse da terra, isto é, na verdade,

²¹ O romance realista de Aluísio Azevedo (irmão do dramaturgo estudado), *O cortiço* (1890), ilustra exemplarmente tal disputa entre portugueses e brasileiros, seja por trabalho, moradia, amor ou preservação da própria cultura.

impedem ao homem pobre e livre o acesso à propriedade. Devemos ainda ter em mente que a oferta de trabalho no período abordado era insuficiente para atender a todos. Não poucos optavam por serviços esporádicos, os “bicos” ou “biscates”, outros viviam como jogadores, ambulantes ou mendigos.

Enquanto buscavam resolver o problema de tornar a ideia de trabalho positiva e desejável a uma sociedade que fora escravista por mais de três séculos, as camadas dirigentes formulavam projetos e leis que coibissem a ociosidade e a consequente desordem. Sidney Chalhoub (2001, p. 70) explica-nos que “a construção do conceito de trabalho passa por diversas etapas”, mas fundamentalmente o trabalho é tido como princípio ordenador da sociedade. Portanto, todo cidadão, ao ter direito à liberdade, à honra, à segurança, contrai dívida permanente com essa sociedade, a qual deve ser paga com o trabalho.

Outro importante ponto discutido pelos políticos da época diz respeito à estreita relação entre trabalho e moralidade. Para a ideologia dominante, a dedicação e a abnegação requeridas pelo trabalho moralizariam o indivíduo, já que a ociosidade e a vadiagem dariam margem a todo tipo de vício e, sobretudo, à desordem.

Argumentavam, outrossim, as elites que nosso trabalhador deveria ser obrigado a trabalhar, pois aqui, diferentemente de outros países, o homem viveria sem muito esforço devido ao clima ameno, à facilidade de se conseguir alimento e à pouca necessidade de roupas caras e pesadas (CHALHOUB, 2001, p. 74). Sob a ótica maniqueísta da camada dirigente, haveria de um lado o cidadão considerado “útil” e de “caráter” e de outro o indivíduo sem formação moral, desordeiro e vadio. De tais traços negativos para a criação do “mito da preguiça” do brasileiro foi apenas um passo.

O negro recém-liberto lutava contra a pressuposição de que não teria tido formação moral; com o fato de que não estava apto às exigências de um país que pretendia tornar-se civilizado e esquecer seu passado agrícola e escravista; e com os imigrantes de várias nacionalidades, no caso do Rio de Janeiro, sobretudo portuguesa. Esses fatores determinariam a quase nenhuma alteração sofrida em sua condição social na época, uma vez que a sociedade era composta, verticalmente, acima pela elite política e econômica, logo mais pela camada intermediária – a pequena burguesia, e abaixo pela população sem recursos, analfabeta e, em grande parte, negra ou mestiça.

Para se ter ideia, estatísticas oficiais de 1872 indicam que 38,1% da população brasileira eram compostos por brancos; 16,5%, negros; 7%, índios e 38,4%, mestiços. Já em 1890, ocorre o aumento de brancos (44%) e de índios (12%); diminuem os negros (12%) e os mestiços (32%). Em 1890, na cidade do Rio de Janeiro, a população era de 522.651 pessoas, sendo 293.657 homens e 228.994 mulheres. A discrepância entre os gêneros explica-se devido ao grande número de estrangeiros, sobretudo, homens, que à capital se dirigiam para trabalhar (CHALHOUN, 2001, p. 45).

É difícil ao leitor de hoje entender a visão ultranegativa que, desde a Colônia até a República, o trabalho manual encerrava. Mesmo os artesãos daquele período trabalhavam dentro das oficinas e, tão logo um dos ajudantes se tornasse mais capaz, ocupava-lhe o lugar.

Os habitantes mais pobres, quando melhoravam de situação, tomavam como primeira providência arrumar um escravo. Alguns dos próprios escravos, ao serem alforriados ou quando conseguiam comprar a liberdade, decorrido algum tempo, juntavam dinheiro para adquirir um escravo.

Por incrível que pareça, alguns historiadores chegam a cogitar que a demora das instalações sanitárias da cidade do Rio de Janeiro deveu-se à larga utilização que se fazia dos “tigres”, escravos encarregados de jogar os dejetos, recolhidos em um barril, no mar.

Trabalhar seria o *tripalium* (lat. “três paus”), isto é, uma maldição, ou o castigo pelo crime, ou forma de purgação dos pecados. Quando a Corte portuguesa se instalou no Brasil, houve a criação de diversos cargos burocráticos, com o intuito de acomodar a nobreza e a alta burguesia, uma vez que do comércio se ocupavam a média e baixa burguesia e as camadas mais pobres da população.

Conseqüentemente, o número de funções burocráticas e de profissões ligadas diretamente ao Estado sofreu aumento considerável, de modo que, após a proclamação da Independência, um dos muitos obstáculos enfrentados por D. Pedro I foi justamente o de arcar com as despesas da manutenção da máquina burocrática. Esse modelo de gestão, no entanto, veio importado de Portugal.

Esse Estado, portanto, visando centralizar o poder, provoca em contrapartida total dependência de seus habitantes em relação a ele. Assim se deu no Brasil-Colônia; dava-se durante a Monarquia e continua sendo desse modo no regime republicano, ou seja, quanto mais centralizador é o governo, mais dependemos dele.

Num país grande como o nosso, com diversidades materiais, físicas, climáticas, topográficas, com uma população extremamente diversificada, e desigualdades sociais dificilmente encontradas em outro lugar, essa centralização e sua decorrente dependência impedem o desenvolvimento pleno dos brasileiros.

Pensamos que tais considerações mostram-se importantes para a avaliação do que se entendia por trabalho no período estudado que abrange o final do Segundo Reinado e princípio do século XX.

As representações estéticas, desse período certamente recriavam as condições sociais, econômicas, políticas, religiosas etc da vida brasileira, em suas variadas manifestações. No teatro, por exemplo, um dos temas abordados pelas peças realistas, de grande interesse para a elite, de acordo com L. Neves (2006, p.119), é o que trata o valor do trabalho.²²

2.2. A “navegação social” em algumas peças escolhidas

Ainda hoje chamam a atenção a força e a produtividade que o tema do astuto enganado tem nas artes contemporâneas. Um exemplo da cinematografia argentina, “Nove Rainhas”, de 2000. Aqui, Marcos (Ricardo Darin) e Juan (Gastón Pauls) encontram-se, aparentemente por acaso, em uma loja de conveniência. Juan recebe ajuda daquele quando é surpreendido em uma tentativa de trapaça no caixa. Daí em diante, o experiente Marcos passa a aprimorar as técnicas rudimentares do novato na aplicação de golpes. O trapaceiro, desse modo, não ensina apenas Juan, mas também o espectador, a notar, no cotidiano da grande cidade (nesse caso, Buenos Aires), os variados e múltiplos esquemas de malandragem em ação. Desde o simples batedor de carteira até o ladrão de carros; dos vendedores de mercadoria falsa e/ou roubada até o empresário inescrupuloso. Há toda uma rede de movimentos escusos, tal como no mar, onde um peixe maior engole o menor. O malandro protagoniza esse

²² E, desse modo, o teatro cumpriria a um só tempo sua função “civilizadora”, pois a realidade do trabalho e dos trabalhadores, no período em questão, era repleta de exploração, péssimas condições, rivalidades étnicas, repressão violenta; e a de apaziguadora da consciência das elites. Ver CHALHOUB, S. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

filme que tem como pano de fundo a triste crise financeira vivida pela Argentina na virada do milênio, com falências bancárias e grande instabilidade econômica.

Muitos seriam os exemplos (cinematográficos ou literários) a ilustrar o que M. de Certeau²³ (1998, p. 79) caracteriza por *trapaçaria*, isto é, “astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais”; e *trampolinagem*, sabedoria da cultura popular.

Falando de modo mais geral, *uma maneira de utilizar* sistemas impostos constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e a suas legitimações dogmáticas. Uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço. Ali ela cria ao menos o jogo, por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas. [...] Mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas (CERTEAU, 1998, p. 79).

Mais adiante, o estudioso explica que esses embates se valem de uma série de golpes, de lances e também do prazer que a alteração daquele espaço opressor acarreta. O que não significa que as mudanças se fixem. O golpista Marcos, embora falido, detém expedientes para se reerguer.

Pesquisando a complexa teia de relações que forma o universo brasileiro, R. DaMatta (1997, p. 75) declara que “os brasileiros sempre navegam socialmente realizando um cálculo personalizado de sua atuação”, vale dizer, nessa sociedade, as relações de amizade, parentesco e de compadrio atuam para tornar o *cidadão* (figura impessoal e sujeita aos “rigores da lei”) um amigo, um parente, e, assim, suavizar a lei, encurtar os caminhos etc.

[...] Assim, antes de ir a qualquer agência pública, a norma e a “sabedoria” indicam sempre que se deve primeiro descobrir as nossas

²³ Ressaltamos que M. de Certeau, ao estabelecer essa nomenclatura, tinha também por objeto de estudo o uso popular que as comunidades interioranas do Nordeste brasileiro fazem da religião recebida (imposta pelos missionários), pois, ao enfatizar o poder miraculoso dos santos, elas modificam o funcionamento daquela. “Uma maneira de falar essa linguagem recebida a transforma em canto de resistência, sem que essa metamorfose interna comprometa a sinceridade com a qual pode ser acreditada, nem a lucidez com a qual, aliás, se vêem as lutas e as desigualdades que se ocultam sob a ordem estabelecida” (CERTEAU, 1998, p. 78-79).

relações naquela área. Uma vez que isso é estabelecido, a atuação da agência muda radicalmente de figura. O resultado é que todas as instituições sociais brasileiras estão sujeitas a dois tipos de pressão. Uma delas é a pressão universalista, que vem das normas burocráticas e legais que definem a própria existência da agência como um serviço público. A outra é determinada pelas redes de relações pessoais a que todos estão submetidos e aos recursos sociais que essas redes mobilizam e distribuem (DAMATTA, 1997, p. 75).

O que nos importa aqui são conceitos de *navegação social*, o de *cálculo personalizado* de atuação, a *norma* e a *sabedoria*.

Entendemos que a “navegação social” de que DaMatta nos fala e a “trampolinagem”, de Certeau, são parecidas, na medida em que designam estratégias de sobrevivência e/ou ascensão social. Igualmente “cálculo personalizado” e “trapaçaria” nomeiam (respectivamente para ambos os teórico-críticos) as técnicas empregadas para alterar o espaço do outro (no excerto citado logo acima, a lei impessoal da agência pública). Com “norma” e “sabedoria”, o antropólogo brasileiro pretende referenciar aquilo que, em muitos casos, não está escrito, mas inscrito no nosso código social.

É certo que a navegação social não se estiliza somente no cinema contemporâneo. Logo abaixo procuraremos destacar seus esquemas.

Temos plena consciência de que não só de texto vive o teatro, ainda mais o cômico. Fenômeno complexo, não existe sem atores e sem palco (este pelo menos imaginado). Para a criação do espetáculo teatral, ator, texto, indumentária, cenário, iluminação, efeito sonoro, maquiagem, música tornam-se elementos-chave, principalmente para a dramaturgia das comédias aqui estudadas. Nota-se, daí, que apenas o elemento textual não é suficiente na apreensão do efeito total que o espetáculo proporciona à plateia. Isso não significa, todavia, que o texto dramático deva ser dispensado, uma vez que, a partir dele, todos os outros elementos podem ganhar vida.

É partindo, pois, dessa potencialidade para o palco que procuraremos fazer o exercício de leitura a seguir, em algumas peças do *corpus*.

2.2.1 – Um roubo que não é no Olimpo²⁴

A *Pele do Lobo* (escrita em 1875 e representada em 1877), comédia em um ato, movimenta-se em torno da denúncia sobre um furto de galinhas. O acusado pelo crime comparece à casa do subdelegado com a finalidade de defender-se. Seus modos, todavia, reforçam a imagem de mau sujeito (já havia sido apresentado como ilhéu, vagabundo, cujo sugestivo apelido era Barriga-cheia). Entra (sombrio) sem retirar o chapéu, espalha cinzas pelo chão, escarra mais de uma vez nas paredes, apresenta queixa contra o denunciante em um papel sujo e vem acompanhado de três testemunhas embriagadas, dentre as quais, inclusive, o dono do bar.

As personagens Apolinário e Jerônimo, respectivamente, dono das galinhas e suposto autor do roubo, recebem ambas tratamento cômico. Apolinário da Rocha Reis Paraguaçu é carola, bajulador, prolixo – tudo que fala vem acrescido de uma história. O subdelegado Cardoso e a esposa Amália estão exasperados por sair, porque estavam já muito atrasados para um batizado do qual seriam padrinhos. Impaciente, Cardoso recebe o primeiro denunciante, que “fala descansado”, como se estivesse conversando consigo, em alguns momentos; este empolga-se com a narração do furto e demora-se além da conta para dar queixa.

Apolinário: Dezoito cabeças de criação...dezoito ou dezenove...ontem estive em nossa casa um cunhado meu, irmão de minha mulher, empregado no Arsenal da Guerra, e não tenho certeza de que ele levasse alguma galinha consigo, mas creio que não. Em todo caso, foram dezoito ou dezenove cabeças, não falando em um bonito galo de crista, que comprei no mercado, não há quinze dias (AZEVEDO, 2002, p. 113, vol. IV).

A caracterização dessa personagem como tola, ingênua, falante vai se reforçando com o andamento da primeira parte da ação. Opostamente ao presumido ladrão, Apolinário, além de nome pomposo e sobrenome com certeza forjado, uma

²⁴ *Um roubo no Olimpo* (1882), de A. Azevedo, descrita por ele como opereta-bufa, cuja trama se baseia no roubo das joias da Coroa, ocorrido no mesmo ano. Nessa comédia, Mercúrio, aproveitando-se de um descuido da deusa, subtrai as joias de Juno. Intimidado por ela e perseguido por Argos, o deus dos ladrões apela para Júpiter. Cabe a este engendrar um plano a fim de inocentar seu fiel mensageiro.

vez que estivera em moda, à época, adotar onomástica de ascendência indígena (Paraguaçu), tem moradia fixa e cartão de apresentação para exibir isso.

Apolinário diz inclusive saber onde o produto do roubo é comercializado: em uma venda, de propriedade de Manuel Maria (seria português?), conhecido por comercializar mercadorias de origem duvidosa. Por coincidência essa venda se localiza em frente à casa do cunhado de Apolinário.

No segundo momento da ação, é a vez de Jerônimo expor sua versão do sucedido. A maneira como age essa personagem (exposta acima) explicita a diferença entre ela e as de Paraguaçu e de Cardoso. No lugar de servil, mostra-se insolente, e cobra do subdelegado uma atitude. Ao tentar impor autoridade, afinal, era representante da lei e, ainda por cima, estava em sua casa, Cardoso ameaça o queixoso com uma cadeira. Sem se intimidar, Jerônimo corre-lhe atrás com uma faca.

Nas comédias onde não faltam tolos, não faltam espertalhões. Cabe ao leitor/espectador desvendar as artimanhas do dramaturgo. Quem seria de fato o autor do furto? Jerônimo, ilhéu, bronco, sem maneiras, desempregado, frequentador de lugares como o bar de Manuel; descrito por Apolinário como vadio, ou o cunhado deste, trabalhador do Arsenal da Guerra?

Olhando para o outro lado da cena, o casal Amália e Cardoso, apesar de mais bem situado que as demais personagens, ganha contornos satíricos. O marido pede a função de subdelegado com o objetivo de prestar serviços ao país e ao partido e, conseqüentemente, “galgar mais um degrau na escala social” (AZEVEDO, 2002, p. 111, vol. IV). Ambos demonstram repetição na fala e intercâmbio de algumas. A mulher mostra-se extremamente aborrecida com a função do marido, já que essa a impedia de participar dos acontecimentos sociais (do batizado, por exemplo), e muitas vezes eles eram acordados, a fim de que o marido resolvesse algum caso.

A situação não poderia ser mais cômica aos olhos do leitor/espectador dado que toda a ação transcorre no espaço doméstico, mesclando o público (repartição pública) e o privado, o que favorece o desvelamento da oposição existente entre aparência e essência. Cardoso é fanfarrão, e sua esposa, fútil.

Há malandro nessa história? E malandragem?

Sejam “trampolinagem” e “trapaçaria”, conforme nomeia M. de Certeau (1998), ou “navegação social”, segundo R. DaMatta (1997), observamos nessa comédia as estratégias usadas pelo “forte” e aquelas de que o “fraco” se utiliza para sobreviver na sociedade brasileira finissecular (não que, antes e depois desse período, as relações

entre os segmentos da população fossem diferentes, mas o recorte temporal atende melhor aos propósitos de nossa pesquisa).

Desejando ascender socialmente, Cardoso aceita a subdelegacia e, assim, pode favorecer seus pares e ser por eles favorecido. A mulher pouco caso faz disso, diz-lhe até que sua autoridade é de “ca-ca-ra-cá” (provável jogo onomatopaico com “có-có-ri-có”). Como é tratada pelo marido por “sinhá”, presume-se sua ascendência rica e abastada de fazendeira, proprietária de escravos, o que não seria raro naquela ocasião. Na verdade pede a todo instante que Cardoso deixe aquela função, mais um sinal de que não necessitariam dessa socialmente.

Apolinário (o que teria de apolíneo?), mesmo lesado pelo sumiço das galinhas, detém posição melhor que a de Jerônimo. É casado, pai de três filhos machos – “felizmente”, em suas palavras – possui certa educação e bons modos, mostra-se católico fervoroso, asseado e com residência fixa. Também busca “ser alguém” na sociedade: nome longo e sobrenome indígena para, certamente, destacar-se da multidão. Bajula o subdelegado chamando-lhe repetidas vezes “doutor”, ainda que com a advertência do outro de que não o era. Suas falas são também índices do homem de bem e honesto que ali se encontrava e pedia solução para o seu caso.

O menos privilegiado da história, Jerônimo, já havia sido condutor de bondes. Desempregado, tido como cachaceiro e vagabundo, quando formaliza queixa contra Apolinário, que o chamara de ladrão, rapidamente se vê despachado por Cardoso. Aí se indigna: “É isto sempre! A autoridade vai para a pândega, e o povo que sofra!” (AZEVEDO, 2002, p. 120), e é ameaçado com uma cadeira.

Nada no texto autoriza a determinar a autoria do roubo. O que vemos, em chave de comédia, ainda que, com a recriação estética, é algo que primeiro nos faz rir, e depois, chorar, como diria Pirandello. Quem leva a pior não é outro senão Barriga-cheia, pois desacatara o oficial, verbal e fisicamente.

O jogo social nessa comédia estende-se de cima para baixo: Cardoso X Apolinário e Jerônimo; Paraguaçu X Barriga-cheia e horizontalmente: Cardoso X o partido; marido X mulher; Barriga-cheia X seus companheiros. E, muito embora as relações verticais aqui quase não possibilitem alterações, as que se dão entre os pares sim. Cardoso é destituído do cargo, e Jerônimo, ao ser preso, é abandonado pelos colegas. Nesse ponto seria oportuno lembrar que o jogo teatral, por sua riqueza e variedade, consegue, partindo de algo corriqueiro e banal – o roubo de alguns

galináceos – levar à cena defeitos como a tolice, a vaidade, a arrogância, a hipocrisia e fazer o leitor/espectador rir do que vê e, talvez, de si mesmo.

2.2.2 Nem Eva, nem Maria

Em 1879, *A Joia* (nos dizeres do autor, drama em três atos) estreia no palco carioca. O enredo não seria desconhecido do público, pois um fazendeiro deixa-se enganar por uma *cocote*, e salva-se pelo compadre que vai à capital atrás do noivo da filha. A. Azevedo utilizaria, mais de uma vez, a oposição gente da roça X gente da cidade²⁵, com sucesso de bilheteria.

As personagens Gustavo e Valentina compõem a dupla de espertalhões cuja única intenção é aplicar golpes nos incautos. Ele providencia-lhe os amantes, ela encarrega-se de seduzi-los e os explorar.

Cardoso e Sousa encarnam, respectivamente, o otário enganado e o que escapa de sê-lo. Os dois são fazendeiros, compadres, um ingênuo, outro, esperto. Aquele é alvo de caracterização bastante cômica, uma vez que lembra os velhos libidinosos das comédias clássicas. Além de velho, careca, narigudo, com “carão amarelo”; tolo, porque, mesmo sabendo da vida cara que Valentina ostenta, acredita que a amante demonstra-lhe afeto sincero e o endereça apenas a ele.

A estratégia de sobrevivência empregada pela personagem feminina é a prostituição de luxo, em consequência, acredita explorar, quando, de fato, é a mais explorada. Sua clientela consiste em políticos, fazendeiros, jovens de famílias abastadas. No esquema social, está abaixo desses, do Joalheiro e até de Gustavo. A comédia, no entanto, mostra-nos uma mulher objetiva, sempre a contar dinheiro, e bastante calculista (tanto que recebe mesmo daqueles que não poderiam pagar-lhe). Logo que o marido se mata, trata de encontrar um meio de sobrevivência. Não se contenta, por isso, em viver modestamente, pelo contrário, gosta de coisas caras e luxuosas. Estão em cena móveis de inspiração francesa, tapetes, cortinas, gravuras ricamente emolduradas, piano e lustre a gás.

²⁵ Oposição explorada na dramaturgia brasileira desde Martins Pena (1815-1848).

De posse de forte pendor para o melodrama (chora, esperneia, tem ataques e boa prosa), usa todos os artifícios de que dispõe a fim de que Cardoso lhe compre uma joia caríssima. Os defeitos passíveis de derrisão aqui, além da desonestidade, da falta de virtude da mulher, são: a luxúria (no entendimento da época, mãe dos demais vícios), a vaidade exacerbada, a futilidade, a usura e a trapaça que a impelem ao adultério.

A mulher como fonte de todos os males integra o pensamento humano desde tempos remotos. Lilith, Eva, Pandora, Medusa, Circe, Medeia, Helena, Dalila, as bruxas, feiticeiras e de quantas mais nós nos lembramos²⁶ multiplicam-se nos relatos bíblicos ou literários. Em terras brasileiras, pelo menos dois fatores impulsionariam as artes a abordar o tema da mulher. Um deles, como já exposto, era o desequilíbrio acentuado entre os gêneros, isto é, maior número de homens do que de mulheres. Com o reduzido contingente a se escolher, as opções forçosamente deveriam ser mulheres boas e virtuosas, portanto a necessidade de educá-las e instruí-las. O segundo associa-se intimamente ao primeiro. A prostituição, o modo de vida “fácil”, atraía tanto brasileiras quanto estrangeiras²⁷, dado que havia escassez de mulheres.

Ademais, a vida dos brasileiros sofria sensíveis mudanças impostas pelas transformações tecnológicas e científicas, pelo crescimento dos centros urbanos, pelos novos hábitos e costumes. Transformações que podem ser observadas, a partir de 1850, por meio do aumento de publicações destinadas à mulher, incremento das roupas, disponibilidade de lazer e de entretenimento nos teatros, bailes, saraus e passeios pela cidade. Desse modo, reforçar os princípios da boa sociedade torna-se também tarefa dos intelectuais e dos artistas.

“Vendido sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas.” (ALENCAR, s. d., p. 108²⁸). Com essas palavras, Aurélia expunha a Seixas a condição que realmente a levava a se casar com ele: um trato comercial. Tal exemplo ilustra o que a sociedade esperava de uma mulher honesta, ou seja, o matrimônio (ainda que, às

²⁶ A mulher ser *naturalmente* inferior ao homem, ao que parece, daria azo a esse tipo de pensamento. Ver STARR, T. *A voz do dono* – cinco mil anos de machismo e misoginia. São Paulo: Ática, 1993.

²⁷ Além das prostitutas de luxo, havia o tráfico de mulheres trazidas dos Açores e da Madeira e, já nos anos 1880, de francesas, que na verdade eram polonesas (ALENCASTRO, 2001, p. 74).

²⁸ *Senhora*, romance considerado obra-prima de J. de Alencar, publicado pela Editora Garnier, em 1875.

vezes, sua conotação de *negócio* fosse explícita). Passava-se da tutela do pai para a do marido.

Ao contrário da estética romântica, no entanto, a comédia de costumes da época, como se vê, não idealizaria a figura da prostituta. Não há aqui Marguerites, nem Lucíolas. O amor não a salvaria do vício, porque esse tipo de mulher agiria racionalmente, tendo em vista apenas o lucro, como é evidente na peça examinada.

No texto tratado, Gustavo leva uma sova de bengala, e Valentina, quando percebe que ficará sem a joia, desmaia. Dessa vez o golpe desandara-lhes, e a comédia cumpre o papel de escarnecer do velho babão, que se desvia da família e do trabalho na fazenda, e satirizar a mulher desonesta, luxuriosa, gananciosa e fútil.

2.2.3 Um Fausto à brasileira

Representada pela primeira vez, no Teatro Lucinda, em 29 de janeiro de 1886, a revista-de-ano *O Bilontra* tornar-se-ia uma comédia de sucesso, com mais de cem reapresentações.

Mais de uma centena de personagens entre alegorias, tipos e caricatura atuam num total de prólogo, três atos e dezessete quadros. Dividimos as personagens principais deste modo: Faustino, Ociosidade e Jogatina de um lado; Comendador Campelo e Trabalho de outro. Carolina e Alexandre não são tratados comicamente e, portanto, não figurarão em nosso esquema.

Faustino, jovem, sem ocupação e sem dinheiro, deixa-se levar por Ociosidade e depois por Jogatina, explícitas personificações dos males sociais tão discutidos no período. Alguns parlamentares propunham inclusive lei em que o responsável pela dilapidação do patrimônio fosse condenado e preso (CHALHOU, 2001, p. 72).

De acordo com o exposto anteriormente, as camadas dirigentes tinham verdadeiro horror à ociosidade dos mais pobres. Tal qual na peça (Jogatina é filha de Ociosidade), desse mal todos os outros teriam origem: a vadiagem, a promiscuidade, a preguiça etc. A ociosidade da população não se conciliaria de modo algum com a ordem e o progresso pretendidos. A personificação de semelhante praga, no texto, tem bastante apelo tanto lúdico quanto erótico, pois estava na ordem do dia, discutida por intelectuais e políticos. Jogatina, por sua vez, segundo F. Mencarelli (1999, p.

246), era interpretada pela atriz mais jovem e bonita da companhia, certamente mais um atrativo do espetáculo.

O Comendador Campelo, rico português, mete-se na política movido não pelo interesse genuíno pelo país, mas por ambição pessoal. Vaidoso, ser abastado não era suficiente, queria também projeção política e social tanto que muda constantemente de partido, segundo lhe convém. Contudo a vaidade e o orgulho exacerbados o fariam cair na armadilha do falso baronato, tramada por Faustino.

A personagem Trabalho traveste-se durante a peça toda, indicando a Faustino as possíveis profissões honestas e assalariadas. Ora é padeiro, ou operário, tipógrafo, fogueteiro, porém convence o rapaz somente ao final da comédia, depois de este sofrer com o insucesso de seus expedientes.

O esquema enganado X enganador repete-se a cada instante dentro da cena. Jogo X Xadrez; Comendador X Faustino; Faustino X Jogatina; Faustino X Inspetor de polícia, numa sucessão rápida, vertiginosa e caleidoscópica²⁹.

Observamos que Faustino, ora ocupa o papel de explorador (na aplicação no conto do baronato), esperto e astucioso, ora o de explorado (quando paga propina ao guarda, para não ser preso), tolo. Quase ao fim da peça, a personagem Jogatina revela-lhe sua condição de ingênuo, passível de manipulação.

Jogatina: Tu, na verdade, és um pateta,
És tal e qual um Mané Zé;
Qualquer criança analfabeta
Te poderá passar o pé! (AZEVEDO, 2002, p. 1417, vol. IV)

Nas cenas, as personagens tanto podem enganar quanto serem enganadas. A Roda da Fortuna parece ser o símbolo ideal desse povo, pois, de uma hora para outra, a boa sorte vira e vice-versa. O autor de *O Mandarin* tanto tem claramente essa ideia que faz do jogo, da jogatina e da loteria personificações presentes e atuantes no cotidiano da população carioca.

²⁹ Este termo para o fenômeno da revista é utilizado por F. Sússekind, em *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, de 1986, e por F. Mencarelli, em *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, de 1999.

2.2.4 Mineiros desconfiados e cariocas espertos

Continuando com o exercício de leitura das personagens postas em ação em algumas das obras escolhidas, em *A Capital Federal*, de 1897, apontaremos três segmentos: a família mineira, os moradores da capital, representados, sobretudo, por Figueiredo, Gouveia e Lourenço, e as *cocotes* estrangeiras.

Dentro desses segmentos, também temos subdivisões. Eusébio e Fortunata, casal de hábitos e falas simples, os filhos Quinota e Juquinha e a criada Benvinda compõem o núcleo de pessoas da roça que enxergam a capital como o lado inverso daquele de origem. Os valores e costumes citadinos são-lhes estranhos, descabidos, despropositados. Tais personagens permitem ao leitor/espectador, pela ótica do estranhamento e do contraste, avaliar e reconhecer os defeitos e desvios que a vida abundante, livre e *moderna* da cidade poderia desencadear. Eusébio e Benvinda, encarnando aí a alta camada rural e a baixa, são arrastados para os prazeres do Rio de Janeiro. Ele, movido pela luxúria; ela, pelo desejo de liberdade.

De modo geral, apenas a personagem Quinota não terá feição cômica. O fazendeiro é tolo, sua mulher dá mostras de ser “o homem da casa”, o menino é mimado, arteiro, desobediente, e Benvinda, ingênua e crédula.

Quanto aos cariocas, Figueiredo, homem na casa dos quarenta anos, *lançador de trigueiras*; Gouveia, ex-caixeiro, agora jogador; e Lourenço, cocheiro de Lola, são típicos golpistas da cidade grande. Aquele e este encontram-se em lados opostos na escala da *trampolinagem*. Figueiredo vive de maneira confortável, chega a hospedar-se no Grande Hotel, caro e requintado. Viaja pelo país, fala bem, demonstra boa educação e cultura. Seu meio de ganhar a vida é lançar mulatas, isto é, prepará-las para a prostituição. Opta pela vadiagem e exploração de mulheres. Frequenta ambientes de festa, restaurantes, hotéis, o Largo da Carioca, o belódromo, sempre à caça de mulheres que se deixem seduzir e de clientes para estas. Está praticamente em todos os ambientes públicos da cidade. Sua personagem, então, é bastante importante, no enredo, tal qual a do *compère* das revistas, pois permite ao leitor/espectador também vasculhar a capital federal dos primórdios da República.

Lourenço, embora tivesse inclinação para a vida artística e lamentasse não tê-la conseguido, contenta-se em ser cocheiro e amante de Lola, e auxiliá-la na aplicação de pequenas falcatruas. O cocheiro é figura cômica: altamente bajulador,

dissimulado e interesseiro. Usando tais artifícios, trabalha quando quer (há sempre uma dor de cabeça, uma viagem ao interior para recuperar a saúde, ou outra desculpa que o impedem de trabalhar). Tão logo percebe que a cortesã arrecadara bom montante em dinheiro e joias, esvazia-lhe o cofre e foge. Desempenha, nessa obra, o papel do “gato que não ensina seu pulo à onça”. Será momentaneamente feliz, ao final vai para a cadeia.

Já Gouveia abandona a honesta profissão de caixeiro cobrador para entregar-se ao vício do jogo. Tentar aparentar aquilo que não é aparece como seu outro defeito. Jovem, enquanto se vê em uma maré de sorte, esbanja com roupas, sapatos, joias, amante. Hospeda-se também no referido Grande Hotel. Apesar disso tudo, essa personagem não recebe tratamento cômico ou satírico. As faltas cometidas são atenuadas pelo fato de demonstrar amor sincero pela filha do fazendeiro, estar disposto a deixar o “micróbio da pandega” (AZEVEDO, 2002, p. 404, vol. V) e morar na fazenda, ajudando o sogro na qualidade de sócio.

Como já expressei, a comédia exalta a juventude. Os enamorados Gouveia e Quinota detêm as esperanças de uma sociedade melhor, mais educada e assentada em valores mais elevados.

Na capital federal continuariam a existir as Lolas, os Figueiredos, os Lourenços. O campo permanece como melhor opção ao jovem casal, e as palavras finais de Eusébio reforçam essa ideia:

Eusébio: [...] A vida da *Capitá* não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria (AZEVEDO, 2002, p. 417, vol. V).

Após rirmos dos caipiras, de suas roupas, modos de falar e de se portar, do seu espanto e incredulidade diante da vida na capital do país, o comediógrafo como que oferece sua mão à palmatória, pela visada cômica e satírica por intermédio da qual expôs as pessoas do campo.

2.2.5 “Toda donzela tem um pai que é uma fera” (será?)

Cazuza: Não houve tempo de fugir da canoa. O Miudinho, o Pan-americano e eu *arresistimo*. Eu dei um banho de fumaça numa praça de polícia, que coriscou rente na alegria do tombo; mas veio o reforço, e o Pan-americano foi pegado (AZEVEDO, 2002, p. 1306, vol. V).

Com tal fala hilária, Cazuza, personagem de *O Cordão* (burleta em um ato e cinco quadros, de 1908), entra em cena esbaforido, fugindo de alguém (movimento, aliás, já usado desde a Comédia Nova, para a introdução do criado em cena, e, inclusive, pelos *compères* e *comères* das revistas). Ele vem dar a notícia de que alguns dos participantes faltariam ao ensaio do bloco carnavalesco, porque haviam sido presos.

Nessa comédia apontamos três grupos de personagens. Primeiramente, o dos casais enamorados Alfredo e Florinda; Gastão e Rosa, em que as moças são irmãs, e os rapazes, colegas de repartição; segundo o dos integrantes do Grupo Carnavalesco Foliões do Itapiru, o cordão do título. Remígio, pai das garotas; Salustiano, presidente do Grupo; Emerenciana, sua esposa; Zeca, filho de ambos; Cazuza; Zé, português tocador de bumbo; sua esposa Joaquina; e Gaudêncio, tocador de harmônica, o núcleo cômico da peça.

O Conselheiro Faria, chefe da repartição onde trabalham os moços, representa o segmento superior da sociedade (terceiro grupo). Uma vez que Remígio não se mostra capaz de salvaguardar a virtude das filhas, pois, não obstante frequentar a casa de Salustiano, local, segundo o Conselheiro, de “um homem de má vida, onde se reúnem bêbedos e desordeiros”, para ali também arrasta as moças; os namorados as entregam na residência do chefe, que por eles intercede. Faria repreende Remígio, pois este não observara os bons costumes e as obrigações de um bom pai. Arrependido e vexado, a ex-praça concede a mão das filhas em casamento aos laboriosos Alfredo e Gastão.

A estratégia para se conseguir o objeto desejado é executada pelos jovens, sem muitos obstáculos. Fingem-se de comerciantes interessados no ensaio do cordão e, em nome da virtude e da honra, raptam Florinda e Rosa.

Remígio é pobre, mora em um bairro simples e em uma casa bastante modesta. Quando sai, deixa as filhas trancadas e leva a chave da porta. Tal ação não as impede de sair assim que desejarem, porque saem pela janela.

Os extratos mais baixos da população encontram-se na casa de Salustiano, descrito como pernóstico, pardavasco, com grande carapinha, pretensa elegância, cuja fala é empolada e repleta de esses sibilantes. Ao que junta Alfredo: “A figura é de um verdadeiro cafajeste” (AZEVEDO, 2002, p. 1298, vol. V).

O espaço dessas personagens nas rubricas aparece como sala pobre característica, cômoda velha, bancos de madeira, garrafas vazias de pinga servindo de apoio para velas. Aqueles que ali estão, com o intuito de ensaiar para o desfile, bebem diversas vezes, diretamente da garrafa. Aí a presença dos moços evidencia, pela forma de se relacionar, de falar e de agir, o contraste cômico que há entre esses dois grupos.

O cordão, na sequência do enredo, sofre proibição policial de ensaiar, pois um dos vizinhos (comendador), alegando estar a sogra doente, queixa-se na delegacia. Salustiano, porém, no dia subsequente, ao buscar cadeiras no quintal, avista bem saudável a sogra do outro.

Gaudêncio: Mas deixe lá...estes ensaios...estas cantorias...estes pandeiros devem atordoar a vizinhança, mesmo sem haver sogra doente...

Salustiano: Meu caro artista: o carnaval é uma época de loucuras anormais e casuísticas em que há o direito de procrastinar a vizinhança. (AZEVEDO, 2002, p. 1318, vol. V)

A inversão propiciada pelo carnaval nas relações sociais desvenda justamente o caráter competitivo dessa sociedade marcada pela hierarquia, segundo R. DaMatta (1986, p. 78). O que se almeja, enquanto a festa durar, é o movimento, a liberdade, o lugar privilegiado. Da pirâmide social, portanto, Salustiano, cotidianamente, integra a base. Somente no carnaval pode exigir dos colegas o tratamento de “presidente” e desfilar como *príncês*, ricamente vestido de veludo e ouro. Seus amigos esquecem-se, enquanto durar o desfile, de que constituem a massa amorfa, despossuída, ignara e

sem rosto do povo. Nesse momento são os orgulhosos e alegres integrantes do Grupo de Foliões do Itapiru.

Destacamos que o público dessas comédias, assim como os espetáculos, era variado e múltiplo³⁰. Em mais de três décadas, período das obras abordadas, a cidade do Rio de Janeiro transformava-se, o país rumava em direção à modernidade. A população assistia ao alargamento das ruas, à remodelação do centro (demolição dos cortiços), à construção da Avenida Central (hoje, Rio Branco), à do Teatro Municipal, à de grandes e luxuosos hotéis, às tentativas de saneamento da cidade e dos maus costumes.

A obra de Arthur Azevedo permitiria à plateia, de modo parecido, por exemplo, a uma tela como “Provérbios Flamengos”, de Bruegel, o Velho³¹, visualizar todos os vícios e pequenos defeitos, alvos da sua pena cômica e satírica, passíveis de derrisão, porque inadequados àquela sociedade com veleidades utópicas: ser moderna, capitalista, arrojada, atrelada aos ideais de *ordem e progresso*.

Enfrentando acirrada crítica dos pares, esse comediógrafo, ainda que fortemente ligado às convenções da comédia – que podem ser observadas na utilização de personagens consideradas típicas como os enamorados, o fanfarrão, o velho luxurioso, os pequenos delinquentes; de temas como o adultério, a hipocrisia, a vaidade exagerada, a soberba, a ignorância e de recursos cômicos e satíricos: a repetição, o contraste, a reduplicação, a inversão, o quiprocó – agrada ao público. Na sequência deste estudo, buscaremos saber por quê.

³⁰ Nas palavras do próprio dramaturgo: “É sabido que no Rio de Janeiro não são as classes abastadas que fazem viver o teatro, e para as outras a vida tem se tornado quase impossível. Não se pode exigir de um pobre-diabo que deixe de comer para assistir à representação desta ou daquela peça” (AZEVEDO apud MENCARELLI, 1999, p. 140). As elites frequentavam principalmente os teatros amadores e a ópera.

³¹ Famoso pintor holandês do século XVI, conhecido por telas que retratam a vida campesina, os provérbios, brincadeiras infantis e outros.

3 O ANTI-HERÓI: TRICKSTER, PÍCARO OU MALANDRO?

De uma certa maneira, *toda história é história das personagens.*

Yves Reuter

E pecadores, é claro, são sempre mais interessantes do que santos.
Ian Watt

A malandragem não é um fenômeno tipicamente brasileiro. Basta rápida investigação no folclore de outros países para encontrarmos tipos cujas características se encaixam na descrição do malandro. Do *trickster* ao Zé do Povo, passando pelo *tramposo* e pelo pícaro³², cada cultura recorta e (re)formula no imaginário a personagem, que, em linhas gerais, é dada à vadiagem, à exploração dos incautos, foge da lei e do matrimônio (não das mulheres).

No Brasil e, de modo particular, na dramaturgia cômica, entre os muitos tipos, quatro detêm lugar cativo, sobretudo no teatro de revista: o malandro, a mulata, o caipira e o português (VENEZIANO, 1991, p. 122). Seria empolgante poder estudar a todos. No entanto, nosso objetivo é limitarmo-nos, no *corpus* escolhido, ao primeiro.

Segundo M. Moisés (2004, p. 349), a importância da personagem de ficção tem sido objeto de análise desde Aristóteles (séc. IV a. C.). Para os críticos, seu papel terá maior ou menor relevância, em relação à intriga, caso se esteja focalizando um romance ou uma peça de teatro.

Para J. Ryngaert (1996), a personagem teatral é uma “encruzilhada de sentido”, pois trata-se de um componente complexo. Representa uma identidade, é também vetor da ação, sujeito de um discurso, funções essas que estão em constante relação. O estudioso alega que a personagem de teatro não existe verdadeiramente no texto, uma vez que ela só se realiza no palco, mas que, no entanto, é preciso partir do potencial textual e ativá-la para se chegar ao palco.

Pavis (2003, p. 285-289) estabelece que “é através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana”. Mais adiante, após expor as transformações sofridas pelo conceito desde o teatro grego até a modernidade; a dialética existente entre personagem e ação; aborda a personagem

³² Figuras semelhantes ao malandro, respectivamente, nas culturas nórdicas, portuguesa e latinas.

como signo num sistema mais amplo. Neste a definição da personagem dá-se por uma série de traços distintivos, a saber: herói/vilão; mulher/homem; enamorado/não-enamorado etc, portanto não haveria o caráter indivisível de uma personagem, já que uma sempre apontaria para a outra.

São três as formas de se caracterizar a personagem teatral, segundo D. de A. Prado (1968, 88-92): o que essa personagem revela sobre si, o que ela faz e o que os outros dizem a seu respeito.

Tanto a *complexidade* referida por Ryngaert (1996) quanto a *ilusão de pessoa humana* a que faz alusão Pavis (2003) acenam para a materialidade da personagem que é o ator³³, seu intérprete. Portanto, na história do teatro, há muito mais tratados que discutem a atuação do ator, sempre marcada pelo tempo e pelo lugar.

A fascinação exercida pelo teatro, mormente pela comédia, sempre esteve sob a mira da censura. Vários foram os pensadores (a maioria, religiosos) que a condenavam, quer pelo seu caráter de fingimento, de sonho ou de marginalidade, entre outros. Ottonelli (1584-1670), jesuíta, observava que as companhias de Hurtado se mostram “*composte, in realtà, di uomini che sono costretti a vivere ai margini della società, ora pronti ad approfittarne con furbizia, ora disperatamente tesi a conquistarsi una ‘dignità’*”³⁴(TAVIANI, 1991, p. 316). As companhias citadas são as da *Commedia dell’Arte* e nos interessa reter a identificação do ator como ser marginal, idéia combatida em diversos tratados sobre o fazer teatral que veremos adiante.

3.1 Os caracteres cômicos em Teofrasto

O trabalho do grego Teofrasto (372 – 283 a.C.) sobre os caracteres morais é um dos mais antigos de que se tem notícia e visa, sobretudo, descrever as fraquezas por ele observadas no gênero humano.

São apontados os seguintes vícios: fingimento, lisonja, tagarelice, rusticidade, complacência, impudência, loquacidade, boatice, descaramento, grosseria,

³³ Não abordaremos aqui o teatro de bonecos, o das marionetes, aquele de sombras. Igualmente deixaremos de lado as propostas para um teatro sem personagens.

³⁴ [companhias] “compostas, na realidade, por homens que são forçados a viver às margens da sociedade, ora prontos a aproveitar-se disso com astúcia, ora desesperadamente determinados a conquistar para si dignidade” (tradução nossa).

importunidade, solicitude, imbecilidade, brutalidade, superstição, descontentamento, desconfiança, desmazelo, despropósito, vaidade, parcimônia, fanfarronice, orgulho, covardia, oligarquia, o instruir-se tarde, maledicência, acanalhamento, ganância. Com tal lista, verifica-se que praticamente ninguém “escapa” de servir como mote para o cômico.

Notamos o fundamento aristotélico dessa obra, pois os defeitos apontados são desvios médios, isto é, não causariam dor nem total repugnância.

Nos dizeres de M. Hodgart (1969, p. 121),

El ‘carácter’ de Teofrasto es en parte un intento de explicar los géneros y condiciones de los hombres según su método semicientífico y semisociológico, y en parte una distribución satírica de los tontos y de los pícaros dentro de unas categorías fijadas.

Essa fixidez dos tipos, conforme procuraremos mostrar, irá se constituir num dos elementos mais produtivos da produção dramática cômica e/ou satírica.

Em Menandro (dramaturgo grego – 342-293 a. C – que teria sido aluno de Teofrasto) constata-se que a caracterização dos tipos se sobrepõe à intriga. Sua obra mais conhecida é *Díscolos* ou *O misantropo* (316 a. C.). Nesta, Pã, divindade campestre, abre o prólogo e em poucas linhas resume a história. O ambiente, como se percebe, é rural, aí está mais de uma dúzia de personagens, entre elas, criados(as), cozinheiro, pais, mães, e há o casal de namorados cujo obstáculo maior é a intratabilidade do pai da moça. Tanto assim, que sua mulher o havia deixado e fora viver com o filho de seu finado marido.

Sua natureza cruel e rude expõe-se logo no princípio da peça quando Pírrias, criado de Sótrato (este pretendente à mão da filha do misantropo), chega à cena correndo e adverte o patrão de que quem morava naquela casa seria colérico, possesso ou maluco. Uma fera enfim, pois tão logo sentira a aproximação do escravo, passara a atirar-lhe toda sorte de objetos o que obrigara aquele a fugir aos tropeços. Cnêmon (o misantropo), após ter sido “importunado” pelo criado, queixa-se porque, na sua ótica, já não se podia mais encontrar solidão em parte alguma, nem mesmo para se enforçar acaso lhe desse vontade (KURY, 1965).

Esse texto pertence à comédia, denominada Nova (que abrange de 340 a 290 a. C., na Grécia, e de 240 a 160 a. C., em Roma). Nesta não são mais observados temas políticos (como na comédia Antiga), mas, sim, os domésticos, geralmente intriga amorosa. A convenção estabelece finais felizes: jovens casam-se, fortunas aparecem, os servos saem-se bem, e os velhos emendam-se (quase sempre), como é o caso de Cnêmon, o qual, após cair no poço e quase morrer afogado sem ter quem o socorresse, aceita a esposa de volta e transfere a guarda da filha ao enteado. Dessa forma, casam-se os apaixonados, renovando as esperanças de uma sociedade sem misantropos.

O público de tais espetáculos, sem dúvida, era diferente. Tratava-se de plateia mais selecionada, culta e abastada, que pagava seus ingressos. Desse modo, o caráter de entretenimento do teatro destacava-se, pois tal audiência preferia “esquecer por um tempo suas inquietudes e espantar seus temores” presenciando o restabelecimento da ordem a todo final de peça, quer abordasse assuntos domésticos, relacionamentos sentimentais, conjugais e/ou familiares (MINOIS, 2003, p. 51).

Mais uma modificação observada por esse estudioso (2003, p. 51-52) diz respeito ao fato de agora, inversamente, a comédia, por intermédio do riso, espantar os temores e não mais criá-los. Como exemplo, temos o tratamento dispensado ao tema da velhice, antes, “maldição enviada pelos deuses”, agora “caricatura grotesca”, isto é, na comédia Antiga a nova geração ‘vence’ a velha à qual só resta esperar para morrer (o que, seguramente, aterrorizaria tanto espectadores velhos quanto jovens!), naquela Nova, por sua vez, a exacerbação da velhice rabugenta, incapaz, tola, lúbrica, avara etc impregna-a do grotesco, o que faz rir e desanuviar-se.

Plauto e Terêncio são os representantes latinos da comédia chamada clássica. Os textos daquele conferiam à comédia Nova cunho popular, alegre, com o acréscimo do coro (que a essa altura não era mais usado), de peripécias e músicas. Terêncio, de modo oposto, agradou à elite de então. Em seus dramas almejava manter a ilusão dramática, e uma de suas importantes contribuições à comédia moderna foi a supressão do prólogo.

Os textos dramáticos de Plauto, segundo D’Angelli e Paduano (2007), inserem-se no chamado cômico transgressor, uma vez que aí o criado, mais astuto que o amo, agiria não somente coagido pelas ameaças daquele que detinha o poder, mas também pelo prazer de transgredir uma norma.

Paralelamente, em Roma, surgiram diversos tipos de espetáculos cômicos: o fescenino; a satura; a atelana, o mimo e a pantomima, estes dois últimos provenientes da Grécia. Aquele, composto por elementos recitativos, juntamente com a dança, o canto e a improvisação. A “satura” (termo que daria origem à “sátira”) igualmente acompanhada pela música, pelo canto e pelas improvisações, repleta de bufonarias e apresentada nas ruas e estalagens. A atelana era sátira de costumes, executada por mascarados, enquanto o mimo e a pantomima, com enredo singelo, atuavam por meio de atores com o rosto coberto de farinha. (VENEZIANO, 1991, p. 22)

3.2 Aristóteles, Horácio e Platão – o retorno do teatro profano

Durante a baixa Idade Média, não há registro de um teatro definido, embora seja certo que existisse. Somente mais tarde, aparecerão os mistérios e os milagres medievais e, também, uma dramaturgia profana, de feições populares: farsas, autos, *sotties*, monólogos e entremeses.

Com a recuperação da *Poética* de Aristóteles em 1498, ocorreu uma renovação de tragédias profanas. Em decorrência haveria um vasto movimento político, religioso de legitimação do teatro profano como instrumento de moralização (retomando o pensamento de Cícero de que o teatro é espelho da sociedade e tem por função corrigi-la). A partir de então, vários serão os atores interessados em preconizar suas ideias sobre o fazer teatral.

Leone De Sommi (por volta de 1570) publicou obra em que discutia a importância de se mostrarem as más ações no teatro. Era preciso instruir o homem para que se afastasse do vício e abraçasse a virtude, portanto seria imprescindível que o teatro tivesse um apelo, mesmo que erótico, a fim de atrair e revigorar a natureza do homem.

O teatro deveria exercer dupla função (aqui as teorias aristotélicas se ligam às horacianas): instruir e deleitar, o que se tornaria possível apenas com a junção dos gêneros tragédia e comédia.

Giovan Battista Andreini³⁵, famoso ator da *Commedia*, dono de uma das companhias mais luxuosas da época, para quem a comédia será o gênero por excelência, a entendia como espelho das ações humanas. No teatro a ridicularização não ensinaria, pois as lições só poderiam ser aprendidas com suavidade. Outra função do teatro seria a de ensinar a conviver, mas, para amar o próximo, em primeiro lugar, dever-se-ia amar a si. A comédia *Amore nello specchio*, de 1622, exemplifica bastante bem suas teorias.

Em 1634, Niccolò Barbieri, outro reconhecido ator da *Commedia* (criador do tipo Beltrame) publicou importante tratado sobre a arte do ator, *Supplica*.

O teatro isabelino (1558-1625) substituiu as noções de bem e de mal, de origem católica; a rainha exercia agora o papel da Virgem Maria. Os padres e mestres foram expulsos da Inglaterra, restaurou-se o anglicanismo e houve a laicização da ciência e do ensino. Alguns expoentes desse teatro seriam os dramaturgos Christopher Marlowe e W. Shakespeare.

Na Itália, em 1699, A. Perrucci, a exemplo de Andreini, distinguia a comédia vulgar, grosseira e obscena daquela fina, sem ofensas, sem más palavras. A boa comédia seria composta com palavras bem escolhidas, gestos comedidos, sem obscenidades, e seu escopo era

*Si dice per dilettere con profitto essendo il fine di questo esercizio, esser tiranno dell'ozio, e emendatore de' costumi corrotti*³⁶
(PERRUCCI, 1699, p. 12).

Perrucci, em *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699), estabelecia, com base em sua experiência de ator, regras que pretendiam regular o fazer teatral: desde a escolha dos gêneros a serem representados, com que finalidade, como selecionar os atores, pronúncia necessária, tipo de voz, gesto, o tom (moderado) das representações.

³⁵ Na verdade nasceu também em uma trupe dell'arte, filho do também famoso Francesco Andreini e da atriz Isabella Andreini. Seu pai é autor de *As bravuras do Capitão Spavento*.

³⁶ “Diz-se aproveitar com prazer, sendo o objetivo desse exercício [o fazer teatral], ser tirano do ócio e consertar os costumes corrompidos” (tradução nossa).

Na segunda parte dispunha-se a orientar a atuação das personagens mais importantes da comédia: os Enamorados, os pais e os velhos, o Capitão Bravo, o primeiro e o segundo *Zanni*.

3.3 As personagens da *Commedia Dell'Arte*

[...] *what was the basic force which kept this particular kind of theatrical presentation vital for more than two centuries and which, even after it had vanished, has caused many of its characters to live in our memories?*³⁷

Com essa indagação A. Nicoll (1963, p. vii), no prefácio de sua obra *The world of Harlequin*, orienta o leitor para a o fenômeno da *Commedia dell'Arte*. Nascida na Itália, mais ou menos no século XVI, tendo se estendido até por volta do XVIII, era espetáculo popular, baseado em esquema básico, contando principalmente com a improvisação, representado em praças e locais públicos. Antes de receber esse nome, esse tipo de representação era conhecido como *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni* e, na França, comédia italiana ou de máscaras. Como tais espetáculos ficavam a cargo de companhias itinerantes (geralmente compostas por famílias), a mímica e a pantomima assumiam caráter muito importante a fim de se superarem as diferenças entre os variados dialetos. Por outro lado, a adoção de personagens cristalizadas: o Dottore, a Colombina, o Arlequim, Pantaleão etc, cada qual com trajes e máscaras próprias, garantia a rápida identificação pelo público do papel a ser desempenhado por essas.

Apenas ao final do século XVI, fixam-se os nomes e as características das máscaras cômicas. No decorrer do século seguinte, as personagens já estão estabelecidas, e o fim dessa centúria veria a submissão cada vez maior do improvisado aos esquemas mais e mais fixos. Consequentemente a capacidade de renovação desse tipo de comédia vai se exaurindo até que dramaturgos como Carlo Goldoni, Gozzi e Marivaux, já no século XVIII, possam modificá-lo e dar-lhe novo fôlego.

³⁷ “Qual teria sido a força básica que manteve esse tipo particular de representação teatral atuante por mais de dois séculos e que, mesmo depois de ter desaparecido, deixou vivas várias personagens em nossa memória?” (tradução nossa).

Seria um erro, no entanto, acreditar que a *Commedia dell'Arte* sobrevivia exclusivamente de suas personagens. Dança, música, acrobacias, a destreza maior ou menor dos atores para a improvisação e para os *lazzi*³⁸ indissociam-se na compreensão desse modo de se fazer comédia. A abordagem, em separado, daqueles elementos, encontrada em muitos trabalhos, justifica-se apenas pela finalidade didática.

Em seu estudo A. Nicoll (1963) destaca os dois pares que operavam, com pequenas variações, em, basicamente, todas as performances da *Commedia dell'Arte*. Desse modo, as personagens Pantaleão e Doutor representavam a classe média da sociedade e também os mais velhos; enquanto Arlequim e Briguela eram os criados oriundos da camada pobre. A base cômica daquele tipo de comédia assentava-se nesse esquema quaternário, com múltiplas possibilidades de mudança.

Percebemos, todavia, que as personagens Pantaleão e Doutor variam muito menos do que as dos criados. Estes mudam de nome (Zanni, Arlequim, Pedrolino, Francatrippa, Zan Muzzina, Trufaldino, Bertolino, Briguela, Mezzetino, Coviello, são apenas alguns) e podem aparecer duplicados (ou, ainda, reduplicados) na forma feminina (Arlequina, Francesquina, Pasquella, Esmeraldina, Mirandolina etc).

O que se mantém é a utilização da dupla: servo tolo e esperto, mesmo que nem sempre seja possível determinar quem, de fato, é o astuto, quem o bobo.

A dupla cômica atende tão adequadamente às necessidades do gênero que seu emprego pode ser percebido muito antes desse período, tanto na literatura quanto nas demais artes. Por exemplo, em *As Aves* (411 a.C.) de Aristófanes, com Pistétero (Bom de Lábia, em uma tradução brasileira³⁹) e Evélpides (Tudo Azul), respectivamente o astuto e o bufão; Dom Quixote e Sancho Pança, de Cervantes; O gordo e o magro e numerosos outros. Pensemos também na personagem cômica

³⁸ Palavra cuja origem se mostra controversa entre os pesquisadores. Luigi Riccoboni, em sua *História do teatro italiano* (1728), escreve que seria uma corrupção da palavra toscana *lacci* = cordão ou fita. A. Valeri, em 1890, publica artigos nos quais *lazzi* seria apenas uma simples corrupção de *l'azione*. Há ainda comparações linguísticas entre o hebraico *latzon* = *truque*; suíço *lat* = gesto; latim *lax* = *fraude* (GORDON, 1983, p. 4). Significa, nas cenas, ações, comportamentos, gestos e caretas que interrompem a ação de forma grosseira e, muitas vezes, satírica. Em determinado momento da ação dramática, por exemplo, Arlequim se põe a perseguir uma mosca invisível. Apanhá-la é motivo para uma série de piruetas.

³⁹ A pesquisadora A. da S. Duarte (2000) traduz este texto mantendo os nomes das personagens com a função de “nomes falantes”, ou seja, a de indicarem por si a característica principal de cada uma.

mais moderna, que, mesmo sendo apenas uma, interpreta em si as duas faces; Carlitos, inspetor *Closeau* e Mazaroppi, por exemplo.

Pavis (2003, p. 62) indica ter sido provavelmente aquele poder vivificante da *Commedia dell'Arte* que exerceu profunda atração em autores como Shakespeare (1564-1616); Lope de Vega (1562-1635); Molière (1622-1673); e Marivaux (1688-1763), e consequente adoção de temas, tipos e situações dessa comédia de máscaras por eles.

A *Commedia* desaparece no século XIX, mas seus vestígios podem ser encontrados na pantomima, no melodrama, no cinema burlesco e na atuação do *clown*. Entre as demais virtudes, segundo S. Magaldi (1965, p. 27), esse tipo de espetáculo marcou, definitivamente, que o ator é a base do teatro.

Nessa comédia dos séculos XVI e XVII (em cuja base identificamos traços da Comédia Nova), sobrevivem, ainda que modificadas, as personagens-tipo do avaro, do misantropo, do criado bobo, do astuto, da moça casadoira, do jovem galã, do velho babão, do hipócrita etc. Nesse período o teatro cômico eleva-se de tal forma como poucas vezes ocorreria. (MOISÉS, 2004, p. 80)

Tal dramaturgia cômica considerada “clássica” obteve e obtém grande sucesso, revelando tanto a qualidade do texto quanto numerosos(as) atores(atrizes) ao longo do tempo. Lembremos apenas algumas dessas obras, como, *Tartufo* (1664), *O misantropo* (1666) e *O avaro* (1668), de Molière; *O mercador de Veneza* (1596-8), *A megera domada* (1596) e *As alegres comadres de Windsor* (1602), de Shakespeare.

Segundo o estudioso inglês A. Nicoll, ainda que tenha sofrido alterações, ao longo de sua carreira, nos trajes, no modo de se portar, no uso da máscara, Arlequim conserva o espírito brincalhão, a agilidade nas acrobacias e não consegue prever o que suas ações acarretarão. Tão logo tenha uma ideia, coloca-a em prática, sem questionar suas consequências.

O exemplo que nos ocorre vem da comédia de Goldoni, *Arlequim, servidor de dois patrões*, escrita em 1753. Ao chegar a Veneza, Beatriz, disfarçada em Frederico, contrata os serviços de Arlequim. Florindo, recém-chegado, hospeda-se no mesmo hotel de sua amada, desconhecendo esse fato. No hotel, enquanto espera para carregar a bagagem do patrão, Arlequim aceita servir a Florindo também. As confusões e reviravoltas na história acontecem a partir daí.

Acerca da máscara de Arlequim, as colocações de Dario Fo (1999, p. 45), a nosso ver, são pertinentes:

Consideremos a máscara primordial do *Zanni*, pai do *Arlecchino*. Enquanto a máscara do *Zanni* data do final do século XVI, a máscara do primeiro *Arlecchino* é de meados do século XVII. Ambas produzem um volume sonoro com tendência a privilegiar os baixos, no nível de grunhidos animais, mesmo porque o *Arlecchino* arcaico era um personagem mais pesado, um selvagem impetuoso. Mesmo executando saltos acrobáticos, nunca dançava em forma de bailado. Algo que, como já vimos, o *Alecchino-gato* realizaria posteriormente, no século XVIII (FO, 1999, p. 45)

A evolução que a personagem sofre, no decorrer do tempo, reafirma-se aqui, ao mesmo tempo em que se enfatiza seu aspecto de homem-animal. Primeiro, com feições mais próximas às do macaco, depois, gato. Selvagem um, domesticado outro. O criado teria então ligação íntima com a natureza (tal como a mulher). Embora, com o passar do tempo, essa relação se atenua, a imagem do gato, doméstico, do lar, continua a nos lembrar essa origem. Ligação essa que explicaria sua agilidade, dificuldade para se comunicar eficientemente, constante fome, lógica às avessas. Elemento natural, está sempre em choque com a cultura, da qual os anciãos Pantaleão e Doutor fazem parte.

Essa personagem mantém-se, inclusive no Brasil, alimentando o imaginário popular, na posição de componente de festas como a do Bumba meu Boi. Na literatura, Ronaldo Correia de Brito e Assis Lima dão prova do carisma e da vitalidade que lhe são próprias, com a peça *Arlequim de Carnaval*, de 2011.

Esta peça só podia se passar mesmo durante um Carnaval – é engraçada, cheia de trapalhadas, com personagens divertidos que nem sempre dizem o que querem dizer. Uma tremenda comédia. Tudo começa com uma confusão provocada pelo personagem que dá nome à peça (BRITO, 2011, p. 7).

Nessa introdução ao texto, somos informados sobre o que aguardar. Ainda que, na condição de personagem carnavalesca, Arlequim é o impulsionador da trama, com suas peripécias e confusões.

O objetivo até aqui foi o de acompanhar, de maneira panorâmica, a utilização de determinado tipo usado na dramaturgia cômica que pudesse ter alguma ligação com o da personagem do malandro. Partindo do cômico considerado transgressor da Comédia Nova em que o criado auxilia o jovem enamorado não só devido a seus pedidos e ameaças, mas também “pelo prazer estético da transgressão”⁴⁰ e observando a continuidade dessa personagem nos criados astutos, bobos, brincalhões e atrapalhados da *Commedia*, acreditamos que essa figura possa constituir uma das raízes do malandro azevediano.

Como não só de criados vivem as histórias da malandragem, passemos às demais figuras que, ao longo da história, pregaram as alegrias do ócio e da esperteza.

3.4 O herói cômico

Para se abordar o papel do anti-herói, achamos por bem tratar primeiro do herói. De acordo com Whitman (1982, p. 28), na Antiguidade, a figura do herói estava imersa num conflito que seria insolúvel: afirmar-se enquanto indivíduo e corresponder às expectativas da sociedade da qual fazia parte.

E. Curtius (1996, p. 123), ainda tratando da imagem clássica, define o herói como

o tipo humano ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais ‘puros’ e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. [...] A virtude específica do herói é seu autocontrole. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia.

A fim de entendermos a configuração desse herói é preciso antes verificar que mundo faz uso de sua figura. Na Antiguidade clássica o herói atende os ideais elevados daquela cultura. O herói precisa realizar um percurso (de si para si) cujo

⁴⁰ D’ANGELLI, 2007, p. 140.

objetivo seja o aprendizado da sua condição humana. Por isso essa “viagem” impõe a passagem por dificuldades e provações.

Todo grande personagem é uma união de contrários: ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares (KOTHE, 1987, p. 13).

Tanto o herói épico quanto o trágico, por meios diferentes, evidenciam o homem em sua ânsia de controlar o próprio destino. Este e aquele são personagens oriundas das camadas sociais e políticas mais altas. Seu sucesso ou fracasso teriam, portanto, mais impacto na vida das pessoas comuns. São personagens que atravessam o tempo e o espaço, e, na sua grandeza, tornam-se universais. Édipo, Ulisses, Eneias, Antígona, Fedra, Hamlet, Otelo, quanto mais humanos, mais se projetam nas artes e na literatura.

A partir do Renascimento, avulta, nos romances, a figura do herói cômico ou anti-herói. O homem (intelectual) vê-se mais livre do domínio religioso, a Reforma é marca de crescente independência do pensamento que antes tolhia a ciência e a divergência de opinião. Uma das consequências dessas profundas transformações foi o estabelecimento do herói cômico na função de protagonista das narrativas. É nesse contexto que surge o pícaro. Essa personagem oriunda da classe menos privilegiada, porém, é expressão de um intelectual, não fala por si, falam por ela.

Inversamente ao herói que consegue elevar o que está no baixo, o pícaro rebaixa o que se considera socialmente elevado. Seu papel é expor as mazelas sociopolíticas, religiosas, econômicas e culturais do mundo em que habita.

Outra personagem, essa bem mais antiga, cumpre papel análogo: o *trickster*.

3.4.1 “Eu quero”, “Eu posso”, ou o *trickster*

O *Trickster*, na psicanálise, representa um dos quatro ciclos na evolução do herói, constatados pelo dr. Radin⁴¹. Corresponde ao primeiro período da vida, mais primitivo. Por isso é personagem dominada pelos desejos, cuja mentalidade é a de uma criança. Seu único propósito é satisfazer as necessidades mais básicas, em consequência, é cruel, cínico e insensível. Nas fábulas é o Coelho ou a Raposa e passa de uma proeza a outra. Ao longo de sua carreira, torna-se homem adulto.

Na mitologia, esse herói instintivo, desinibido e, em algumas ocasiões, infantil, pode ser observado na personagem chinesa do século XVI, Macaco (que astutamente induz um rei dos rios a entregar-lhe sua varinha mágica); no deus grego Hermes e no deus nórdico Loki.

Hermes, deus-funcionário, nas palavras de C. Mendes (s/d, p.7⁴²), senhor da eloquência, do comércio e dos ladrões. Mensageiro dos deuses, tramita dos céus à Terra e desta ao Hades. Conhece segredos e favorece os audaciosos. Suas ações requerem muita destreza e habilidade.

Um capítulo curioso, de origem lendária, de acordo com M. C. C. Dezotti (2003), registra que Hermes, entre os diversos feitos, teria concedido a Esopo o dom de fabulista. Essa seria mais uma prova de seu caráter de “herói civilizador”.

A figura do *trickster*, contudo, liga-se também à do “herói trapaceiro” (conta a lenda que, logo após nascer, Hermes deixou o berço e a gruta onde havia nascido indo ao campo roubar o gado de seu irmão Apolo. Retorna à companhia da mãe e, quando acusado pelo irmão do furto, está em seu berço). Essa personagem encerra em si aspectos positivos (como o de doador da cultura), negativos (enganador) e conta com poderes excepcionais. Ao mesmo tempo é “perturbador e agente da ordem” (QUEIROZ, 1991).

Um ponto a ser salientado é o de que essa figura, com traços mais ou menos semelhantes, aparece entre os povos caçadores e coletores. Daí sua zoomorfização em coelho, raposa, corvo etc.

⁴¹ Citado por HENDERSON, J. L., “Os mitos antigos e o homem moderno”, p. 145. In: JUNG, C. G. [et al], *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria L. Pinho. 2. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

⁴² Essa revista encontra-se em meio eletrônico (www.lettas.puc-rio.br), sem numeração de páginas. O número indicado refere-se à paginação da impressão do citado artigo.

Em geral, o *trickster* é o herói embusteiro, ardiloso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se situam, dependendo da narrativa, num passado mítico ou no tempo presente. A trajetória deste personagem é pautada pela sucessão de boas e más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimentos de admiração e respeito por um lado, e de indignação e temor, por outro (QUEIROZ, 1991, p. 93).

A longevidade do *trickster* estaria associada a sua energia e vitalidade. Intimamente ligado ao mundo agropastoril, seu traço mais acentuado é o da sexualidade exacerbada. Nisso difere do pícaro e do malandro que estudamos, pois nestas figuras o traço da sexualidade submete-se às normas sociais. O primeiro, quando se casa, é por interesse material; já o segundo vive em companhia das mulheres, mas preza a liberdade a ponto de não se casar (a menos que esse consórcio seja vantajoso, financeiramente).

Não é difícil perceber o caráter arquetípico do *trickster*, tendo em vista que tal personagem pode ser encontrada desde tempos arcaicos e nas mais diferentes regiões e comunidades humanas. Segundo Queiroz (1991), uma de suas expressões no Brasil estaria viva nas narrativas folclóricas do Saci. O elemento fantástico, transcendente, integraria, portanto, o *trickster*. Isso reforça seu papel de mediador entre os opostos: o divino (oculto) e o humano; o passado e o presente; a vida e a morte; etc.

3.4.2 “Eu preciso”

A palavra *pícaro*, como outras cuja definição se dá após o aparecimento daquilo que nomeia, não tem origem certa. Teria vindo do latim *pica* = *lança*, ou de *picardo* = *habitante da Picardia*. Ou do árabe *bikaron* = *madrugador*, *bocaron* = *mentiroso*. Ou ainda do espanhol *bigaro* = *vago*, *vicioso* (MOISÉS, 2004, p. 350-351). Nas narrativas designa, a contar do século XVI, o jovem que, de condição social extremamente pobre, muitas vezes órfão, emprega-se como criado ou ajudante com o

intuito de sobreviver. Oferece ao escritor maneira de compor o painel da sociedade de sua época de modo cruel e satírico, porque essa personagem, com suas artimanhas e trapalhadas, passa de patrão em patrão, ao passo que ascende (minimamente).

A novela picaresca floresce na Espanha barroca, mas temos exemplos desse tipo de narração na Inglaterra e em Portugal também. *A vida de Lazarillo de Tormes*, de 1554 é apontada como a primeira no gênero. Lázaro⁴³, filho de um moleiro, perde o pai e, depois que a mãe tem mais um filho, aceita ser criado de um cego, o qual se revela, mais tarde, trapaceiro e miserável. Descontando-lhe aquilo que havia sofrido, o garoto providencia para que o cego acerte, com toda a força, a cabeça em um poste. Na sequência dos patrões, teremos um clérigo, um escudeiro, um frade, um buleiro⁴⁴ e um capelão. Com esses o protagonista (e o leitor) aprende sobre a vida, modos e costumes daquela sociedade. Cresce em tamanho e em esperteza, pois as experiências vividas mostram-lhe que os ideais morais e religiosos pouco ou nada valem diante do poder do dinheiro.

O pícaro, apesar de saber das injustiças e contradições sociais, quer fazer parte desse mundo, Não, obviamente, na condição de subalterno. Na história de Lázaro, ele torna-se pregoeiro (na época, uma ocupação aviltante), uma vez que as demais opções – a igreja e a navegação – o fariam despender muita energia.

No ensaio “Dialética da Malandragem” (1970), Antonio Candido, tendo como objetivo diferenciar *pícaro* de *malandro*, enumera as características da narrativa de cunho picaresco: narrador em primeira pessoa (contando as aventuras vividas); origem humilde do protagonista; choque deste com a realidade circundante, uso de estratégias (mentira, dissimulação, pequenos roubos) para sobreviver. Tal narrador, ainda de acordo com Candido, demonstra sarcasmo e pessimismo; restando, ao final, na mediocridade ou mais miserável que antes.

Por sua vez, M. González (1994) destaca dois traços essenciais para a constituição daquela figura: ser vadio e amar a liberdade. Munido da classificação feita por Alfredo Bosi⁴⁵ de *Memórias de um sargento de milícias* como romance picaresco, afirma que tal livro “pode ser visto como o ponto de partida de uma picaresca à

⁴³ Um lazarento social, segundo F. Kothe (1987, p. 47).

⁴⁴ Funcionário eclesiástico que levava ao público decretos ou bulas do Papa e recebia dos fiéis que quisessem colaborar com as causas da Igreja, na esperança de obterem perdão, ainda que temporário, para os pecados.

⁴⁵ Em sua *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 146-147.

brasileira, dentro do contexto maior de uma neopicaresca latino-americana.” (1994, p. 282).

Em seguida discorrerá sobre o artigo de 1970, “Dialética da malandragem”, de A. Candido, que claramente refuta a ideia de picaresca para classificar a obra e de pícaro para seu protagonista, Leonardo. Para González, o referencial teórico de Candido (cita José Veríssimo, 1894, e Chandler, 1899) encontrava-se já ultrapassado em 70. Aponta, também, contradições, no estudo de 1970, entre a descrição do protagonista e a caracterização do pícaro; discorda da diferença na movimentação espacial apontada por Antonio Candido entre esses dois componentes narrativos e, depois de mais alguns arrazoados, conclui que o romance examinado pertenceria à neopicaresca, cujo traço mais interessante seria justamente o de não aparecer como simples continuidade da tradição picaresca, mas, sim, como reelaboração de certos aspectos dessa, a fim de representar um contexto histórico semelhante “aquele em que esse gênero surgiu”.

O que separa Leonardo dos pícaros não é o anti-heroísmo menos radical, nem diferenças equivalentes às que podem ser encontradas entre Lázaro e Guzmán ou entre este e Pablos. Leonardo age diferentemente porque o contexto sócio-econômico com que ele se defronta é claramente diferente daquele. (GONZÁLEZ, 1994, p. 288)

Uma vez que as condições materiais e históricas são outras, não haveria porque resgatar aquela personagem do passado *ipsis litteris*. Mais adiante, M. González indica semelhanças e diferenças entre os modelos de picaresca clássica e o referido romance.

As semelhanças, em ambos os casos, pautar-se-iam pelo uso da astúcia; pela rejeição do trabalho; pela opção da trapaça e pela fuga – mesmo que essa signifique para Leonardo perambular pela cidade do Rio -; pelo caráter folhetinesco; pela sociedade picaresca. Já as divergências estariam na narração em terceira pessoa; no fato de o rapaz não se originar de conflito social e de nascer malandro e não tornar-se um; no caráter amável, sincero em Leonardo, e, fingido, nos pícaros; no jogo para se superar a dificuldade financeira destes últimos, e jogo pelo prazer do jogo naquele.

Ao final, González conclui que, por meio da perspectiva da narrativa picaresca, tem-se uma análise mais ampla e, conseqüentemente, “o romance malandro pode ser

mais bem entendido e definido” (1994, p. 294). Dois traços principais ligariam os protagonistas de ambos os gêneros: a vadiagem e o amor à liberdade, recriados, porém, de modo diverso, nessa literatura latino-americana, com o intuito de atender à nova realidade. Leonardo seria o ‘germe’ do malandro literário brasileiro, o início de uma longa linhagem de malandros mais ou menos entranhados nos meandros da picaresca.

Toda a argumentação acima exposta decorre, a nosso ver, do fato de Mário González permitir-se um recorte temporal nos textos analisados, isto é, enxergar a figura do trapaceiro, jogador e vadio a partir de seu emprego nos textos eruditos espanhóis, com finalidade marcadamente satírica. Nosso questionamento é se antes tal figura, mesmo advinda da tradição popular, já não figurava em diversas literaturas igualmente de cunho satírico.

Seja na literatura infantil, “seu Coelho” ou João Bobo, Pedro Rimalles, Pedro Udermales ou ainda Pedro Malasarte, quando aparece na forma daquele que, apesar da dificuldade das situações, consegue superá-la com um mínimo de recursos e com grande astúcia; seja naquela mundial, por exemplo, na *Odisséia* e no *Decamerão*, o malandro é o que “subverte a ordem das coisas”, daí serem suas façanhas elementos primordiais para a construção de uma literatura ora mais cômica, ora mais satírica.

Por outro lado, a influência francesa em nossa cultura não pode ser desprezada. A língua (ensinada na escola pública até a década de 80 do século XX), os costumes, o mobiliário e os trajes certamente já eram alvo de consumo e deveriam alimentar muitos sonhos da elite na segunda metade do século XVIII. A produção cultural daquele país inspiraria também os escritores brasileiros (mais do que a da Espanha).

Contudo acreditamos que esse estudo é bastante importante, pois permite o aprofundamento das características da figura do pícaro, o paralelo entre a literatura picaresca e certas obras brasileiras, começando com *Memórias de um sargento de milícias* e o avanço nos estudos sobre esse tipo de fazer literário.

Flávio Kothe (1987), de sua parte, relembra-nos a importante distinção entre a comédia e a sátira, de modo a esclarecer a situação, importância e função do pícaro na literatura. Optamos por expor seus argumentos e depois confrontar com as visões acima expostas.

Destarte, no gênero cômico o objetivo é mostrar o elevado como baixo, por exemplo, a personagem do Fanfarrão: quanto mais se vangloria, mais se rebaixa. No

lugar de exaltar suas virtudes de militar, suas ações covardes o denunciam. Daí ocorre o rebaixamento. A atenção aqui se concentra no baixo.

No satírico, o herói pode pertence à camada menos privilegiada, e isso propicia uma inversão, já que, quanto mais esse elemento burla os superiores (ou poderosos), mais elevado se mostra e, em consequência, rebaixa os que se encontram nas camadas mais altas. Nas palavras de Kothe (1987, p. 45), “para rastrear o percurso do herói cômico, é preciso perguntar qual é o grupo social que ele representa e contra quem ele se volta”.

“Quanto mais difícil a vida do espectador, provavelmente tanto mais ele prefere o cômico: de trágica já lhe basta a vida”, acrescenta mais adiante (KOTHE, 1987, p. 46).

Para esse teórico-crítico, o pícaro constitui um recurso muito bem engendrado pelos escritores, que, aparentemente, dão voz a um indivíduo (ou coletividade) mostrado como baixo, cuja finalidade é expor as baixezas daqueles socialmente elevados. Isso quer dizer que, quanto mais ele é elevado, mais é rebaixado. Tais autores conseguiriam, com a utilização desse elemento, desqualificar grupos ou segmentos sociais mais elevados, sem se mostrar.

O pícaro é um manipulador dos mil truques necessários à sobrevivência: ele é um ‘virador’, um artista da gigolagem. (...) é a caricatura do capitalista (...) o protesto impotente contra um sistema que o torna marginal, mas a partir de cuja marginalidade ele desvenda e desvela o cerne do sistema (KOTHE, 1987, p. 48).

Essa figura tem em comum com o *trickster* a vida errante, o uso da astúcia e o fato de vagar solitário. Os pontos divergentes dizem respeito à vontade do pícaro de encaixar-se socialmente, e ao esforço por ele empregado para tal, mesmo conhecendo os contrastes e as misérias da sociedade.

Em um artigo denominado “O pobre diabo no romance brasileiro”, José P. Paes (1988) aproxima a figura do pícaro à do pobre diabo⁴⁶, personagem pobre, esmagada pelas mediocridades do dia a dia. Embora não pertença ao proletariado, nem ao

⁴⁶ O escritor aborda aqui os romances *O Coruja* (1887), de Aluísio Azevedo; *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto; *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos e *Os Ratos* (1935), de Dionélio Machado.

lumpemproletariado, tal “patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta [...]” (PAES, 1988, p. 40).

Personagem “tão falta de interesse dramático, tão sem surpresas ou gestos marcantes”, o pobre diabo necessita do espaço da narrativa a fim de se tornar convincente. Somente “no espaço do romance cabe a longa enfiada de ‘incidentes medíocres em si mesmos’, fixados num estilo ‘baço e incolor’, de cujo somatório de insignificâncias possa ressaltar a significância do seu protagonista” (PAES, 1988, p. 39).

Acreditamos que, assim como o pobre diabo, também o pícaro é personagem cuja construção seja viável apenas no romance, haja vista o parentesco do romance picaresco com o romance de formação (ainda que às avessas). Os reveses e sucessos (pequenos) seguem a trajetória de uma visão de mundo que vai sendo sedimentada conforme a personagem amadurece.

3.4.3 “Eu quero”, “eu posso”, “eu preciso”

O *Dicionário Popular* para Portugal e Brasil de Augusto Moreno, publicado no Porto⁴⁷, em 1917, p. 888, traz os seguintes verbetes:

Malandra, n. f. Mulher de ínfima extracção; vagabunda; [...].

Malandraço, n. m. Grande *malandro*.

Malandragem, n. f. Súcia de *malandros*; *malandrice*.

Malandrão, n. m. (V. MALANDRAÇO).

Malandrar, v. int. Levar vida de *malandro*.

Malandrete, n. m. Pequeno *malandro*; *malandrim*.

Malandrice, n. f. Qualidade, acção ou vida de *malandro*.

Malandrim, n. m. *Malandrete*; (pop.) vadio; gatuno.

Malandrino, adj. Que tem hábitos ou modos de *malandrim*; que diz respeito a *malandrim*; n. m. *malandrim*.

⁴⁷ Não localizamos a editora.

Malandro, n. m. (pleb.) Patife; vadio; gatuno; adj. (prov.) *madraço*.

É interessante notar que será o provincianismo *madraço* a nos dar pista de uma das possíveis origens do significante e do significado. Além de ser acepção de *mandrião*, está ligada a *madraçal*, n. m. (ant.) paços de aposentadoria, esta última com o sentido de “lugar para se hospedar”, descansar. Pode-se supor, então, que o espaço para aqueles que se encontravam descansando, com o tempo, metonimicamente, passa a designar os seus ocupantes. *Hóspedes>Pessoas desocupadas>Vadios>Madraços e Mandriões*, hipoteticamente teríamos essa equação, que partiria de uma expressão praticamente neutra – *hóspede* – para a de acepção negativa *mandrião*.

Outro ponto a se destacar é a variedade de denominações do campo semântico de “malandro”, já naquele período. Os traços “patife”, “vadio” e “gatuno” levam-nos a mais acepções⁴⁸: *patife*: “que não tem bom caráter”; “desavergonhado”, “canalha”; *vadio*: “desocupado”, “vagabundo”; *gatuno*: “ladrão”, “larápio”. O malandro seria, então, uma conjunção desses traços, todos advindos de perspectiva cultural, reforçando o pensamento de que não se nasce malandro⁴⁹, o tempo e as circunstâncias encarregar-se-iam de fazer o indivíduo agir malandramente. Para a criação estética de tal personagem, contudo, o escritor precisaria trabalhar com um mínimo de semas que permitam ao leitor/espectador identificá-la. Desse modo, caberá ao artista perceber quais elementos seu público associa a ela ou não.

Outro traço da figura do malandro que, embora importante, é desconsiderado, por motivos claros, pelo dicionário, é a esperteza, ou astúcia. Essa constitui uma das características centrais daquela personagem, uma vez que possibilita ao indivíduo “se safar” de situações embaraçosas e/ou difíceis, ou obter vantagens. Esse traço permite entrever a natureza híbrida do malandro, pois, embora considerado marginal à sociedade, sua exposição se dá sempre em contato com ela, seja no plano individual, seja no coletivo.

Zenir Campos Reis (2006), num artigo de 1986 (“O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária”), distingue três vertentes no tratamento da figura do

⁴⁸ *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. Org. F. S. Borba. São Paulo: UNESP, 2004.

⁴⁹ Diferente de Macunaíma (dos relatos tribais e da personagem recriada por M. de Andrade) e do *trickster*.

malandro na crítica literária brasileira. A primeira delas estaria em estreita relação com o universo de valores original da novela picaresca. Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936), e Otto Maria Carpeaux, em *História da literatura ocidental* (1961), enquadrar-se-iam na perspectiva de que o pícaro e, em seguida, o malandro são vítimas da ordem econômica, mas conformistas em relação à ordem aristocrática.

Os artifícios usados por essas personagens para parecerem nobres, aristocratas (no caso do pícaro) e ricos (no do malandro), quer no modo de se vestir, quer na recusa ao trabalho braçal, patenteariam tal vertente.

Uma segunda interpretação, de base marxista, postula que, ao negar o trabalho, o malandro estaria negando o trabalho alienado. Essa atitude seria uma forma de protesto, já que o produto desse trabalho pertence à burguesia. Seu representante mais evidente é o antropólogo Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis*; para uma sociologia do dilema brasileiro (publicado em 1979), para quem o malandro ocuparia uma *esfera intermediária*, pois não renunciaria completamente à ordem, tampouco ficaria na total marginalidade. O exemplo adotado pelo estudioso é Pedro Malasartes.

A terceira vertente (aceita pelo articulista) funda-se em pesquisas de ordem econômica sobre o fenômeno da marginalidade social. Nessa leitura, o malandro está inserido “num sistema social que o espolia, serve-se dele para a produção de excedente econômico e procura neutralizar suas explosões de revolta.” (Z. C. REIS, 2006, p.49). Ainda segundo o autor (2006, p 49), estão incluídos nessa categoria social o malandro (no mundo urbano); os Malasartes (na narrativa popular) e o jagunço (no mundo rural). O articulista destaca como paradigmático o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, para o entendimento do malandro, bem como o ensaio “Dialética da malandragem” (1970), de Antonio Candido.

Para o autor, ainda no texto consultado, mesmo que haja tais divergências de abordagem, o que importa é “reter aqui esta pista, bastante rica, da figura que se metamorfoseia e reaparece em conjunturas específicas de nossa história cultural.” (Z. C. REIS, 2006, p. 49).

Não descartaremos, contudo, aspectos dessas três interpretações quando se fizerem necessários ao estudo do nosso *corpus*, uma vez que pensamos não serem elas totalmente excludentes entre si.

3.5 Alguns estudos dentro da terceira vertente

Retomando o estudo de A. Candido (1970), este declara ser o romance de Manuel A. de Almeida provavelmente o único do século XIX a não apresentar uma visão elitista da sociedade. O que poderia ser comprovado pelo tom coloquial da linguagem nele encontrada; pelo ritmo popular; pela intenção de descrever a “natureza humana”, sem a pretensão de moralismos; pelo estilo neutro. “Trata-se de uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca” (CANDIDO, 1970, p. 87).

O autor novamente menciona a fluidez desse “mundo sem culpa” retratado no livro de Almeida, a qual, graças à articulação com a referida irreverência, consegue contrapor-se à literatura romântica da época, elitista e repressora. Nessa obra visualizamos, então, um mundo ideal, arquetípico: onde não se trabalha, não se passa fome, nem necessidade, e para tudo há solução. É preciso destacar, juntamente com o autor do ensaio, que tanto a camada dirigente quanto a dos escravos aí não aparecem, o que possibilitaria a expressão da neutralidade moral.

Nossa reflexão volta-se para as personagens, oriundas da tradição popular, de acordo com Candido, e representantes da natureza humana, portanto mais neutras e suscetíveis a “flutuar” entre os níveis da ordem e os da desordem.

Para definir a personagem de Leonardo (filho), o estudioso descreve-o como alguém que é levado pelos fatos da vida, bons ou ruins e, devido a isso, a personagem seria “um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo.” (CANDIDO, 1970, p. 69). A nossa dúvida é qual das personagens da narrativa estudada não se caracterizaria desse modo? O próprio ensaísta aponta a “neutralidade” de todo o universo narrado a fim de explicar-lhe a flutuação entre os hemisférios antitéticos (ordem X desordem). Ora, não é assim também com Leonardo, o títere? O que nos impede de considerar fantoches também as demais personagens dessa obra?

Mesmo bonecos que se movem graças aos “solavancos do enredo” e ultrapassam normas e regras, o fazem manipulados pela ideologia da classe dominante. Ideologia que atua em todos os segmentos sociais, verticalmente e da

qual dificilmente estaria livre o autor de *Memórias de um sargento de milícias*⁵⁰. O mundo sem culpa que ali está é a visão elitista do período sobre a camada média. Um dos argumentos usados por Candido para o desvinculamento entre a obra e a literatura estabelecida (escrita pela classe dominante) é o de que seu autor, além de iniciante, publicava-a sob o anonimato. Isso seria suficiente para afastá-lo da ideologia de sua classe, de homem branco e educado? Por que, num texto que retrata a natureza humana, camuflar as relações de poder estabelecidas entre a camada superior e a média e entre ambas e a inferior?

Pensamos que nesse caso, o malandro, mesmo diferente do pícaro, tem a mesma função de rebaixar as classes mais elevadas, seguindo a argumentação de Kothe (1987)⁵¹. Quando respondemos à pergunta: quem ri de quem? O riso não se dirige somente ao major Vidigal. O escritor, homem culto, quanto mais eleva Leonardo (filho), mais rebaixa a elite de então, pois aqui, nós, leitores de hoje, devemos interpretar o recuo no tempo ficcionalizado por Almeida (“Era no tempo do rei.”) como mais uma estratégia para rir de seus pares, uma vez que, embora fizesse parte daquela elite, sua biografia aponta as agruras e dificuldades financeiras por ele sofridas.

3.5.1 Uma leitura ideológica

Roberto Goto, em 1988, publica sua dissertação, *Malandragem revisitada*, por meio da qual pretende fazer uma “leitura ideológica” do ensaio de A. Candido, questionando como teria se projetado sócio-política e culturalmente um trabalho que discute malandro e malandragem naquele contexto de ditadura militar.

O autor faz uma releitura mais detalhada, que procura atualizar e esclarecer comentários, passagens e vocábulos usados ora por Candido, ora por Almeida, respectivamente no ensaio e no romance. O valor dessa dissertação, no entanto, estaria nos capítulos finais, “*Allegro metonímico*” e “A dança da metáfora”, em que

⁵⁰ Nas palavras de J. M. de Carvalho (2008, p. 65), a educação superior constituiu poderoso elemento de unificação ideológica da elite imperial, e seria oportuno recordar que M. A. de Almeida era médico formado.

⁵¹ Este autor ressalta inclusive a inversão picaresca que tal romance faz da sociedade da época.

Goto estabelece ligações entre o tratamento do tema da malandragem e a época em que foi divulgado o estudo, 1979⁵². Por intermédio da metonímia e da metáfora nele contidas, Candido lembraria à sociedade que a vocação nacional se compõe de fluidez e de conciliação, não de rigidez e de intolerância pelas quais a sociedade então passava. O brasileiro precisaria resgatar esse lado malandro para sobreviver à opressão, à brutal modernização e ao cerceamento das liberdades individual, política e cultural. Haveria necessidade de, como o malandro, falar de modo enviesado, burlar a norma, encontrar a brecha.

De acordo com R. Goto (1988, p. 101-102), a ocorrência do malandro explicaria-se ou pelo modelo burguês, ou pelo arquétipo folclórico. Pela segunda via, simbolizaria o homem versus a natureza hostil. Nessa condição, seria não o indivíduo, mas a humanidade e pairaria tanto acima da luta de classes quanto do bem e do mal.

A origem e o caráter arquetípico incluem o malandro no rol das figuras que, como os quixotes e sanchos-panças, os tonis e clowns etc, representam atitudes vitais, as posturas humanas diante do mundo e da vida. Este plano, se não é incompatível, tampouco coincide com o da estratificação social; constitui outro modo de classificação, que chama os homens pelo lado da “natureza humana” e das filosofias da vida, não por sua posição na estrutura de classes (GOTO, 1988, p. 102).

Esse excerto reforça a matriz popular do malandro e alça-o à síntese de traços imprescindíveis ao homem em sua jornada pelo mundo. Trapaças e mentiras revelam-se boas, enquanto inocência e pureza podem ser graves defeitos. Antes de nova

⁵² Wilson Martins (2002, p.388) retoma a fala do jornalista Aloysio Biondi, da Revista *IstoÉ*, em 1978, para lembrar que “todos os temas supostamente proibidos pelo regime militar estavam sendo livremente debatidos desde pelo menos quatro anos antes. Em outras palavras: o processo de abertura vinha de longe e acompanhava o declínio do próprio regime.” Provavelmente esse clima explique a publicação do citado ensaio de A. Candido, bem como a de *Carnavais, malandros e outros heróis*, de R. DaMatta, nesse mesmo ano. Digna de nota também é a liberação da peça de Chico Buarque de Holanda, com cortes, a *Ópera do Malandro* (1978), pelo órgão censor. Baseada nas antecessoras *Ópera do mendigo*, do dramaturgo John Gay, de 1728, e na *Ópera dos três vinténs*, de B. Brecht e Kurt Weill, de 1928, essa peça retrata o submundo dos malandros e suas práticas, aclimatado ao subúrbio carioca. Embora a crítica de então tenha recebido tal obra com muitas ressalvas (ver, por exemplo, “Ao compasso (e descompasso) do malandro”, de M. Luiz; “Só Deus sabe até onde o Chico acertou”, de Rui Castro; ou “Chico Buarque frustra uma esperança” de S. Magaldi, e demais avaliações disponíveis em: www.chicobuarque.com.br), as suas músicas tiveram ampla divulgação pelo rádio e caíram no gosto popular. Não se pode deixar de notar que o malandro é figura central em períodos de grandes mudanças sociais, políticas e econômicas, seja como objeto de estudo, seja como fonte de inspiração literária.

metamorfose, Leonardo encarnará esse herói cômico, ou anti-herói, ainda com traços românticos.

Aqui a leitura ideológica serve ao propósito do período em que o trabalho se deu. Bem observa o autor saber de seu caráter efêmero. Busca interpretar a intenção de Candido quando este escreve seu artigo em 1970, mas esquece-se de fazer a mesma coisa com Manuel Antonio de Almeida. Podemos entender, ainda, que esta tenha sido sua opção.

3.5.2 Literatura e samba: o *enquadramento* da malandragem

A investigação sobre o malandro e a malandragem recebe nova atenção em 2009, quando a jornalista e professora Giovanna Dealtry publica *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Seu objetivo é apontar novas maneiras de se enxergar tais elementos. Seria o malandro aquela figura que enverga o terno de linho branco, a camisa listrada e o sapato com biqueira?

A autora propõe que se ultrapasse a ideia de que “todo malandro é preto, pobre e sambista” e a de que, em outros segmentos sociais, não se usa de artimanhas, aproveitamentos e negociações. Ela também não aceita leituras que associam a aparência do malandro ao desejo de se assemelhar às classes altas e ao mocinho, pois acredita no estabelecimento de uma identidade em sincronia com a noção de pertencimento a determinado grupo e na vontade de se individualizar, independente do papel a ele atribuído. (DEALTRY, 2009, p. 14)

Notamos aí a realidade ambígua que envolve o malandro, graças a sua mobilidade, pois pode valer-se do anonimato, da fala diversa e inesperada e da esperteza. Porém tal dubiedade vai perdendo força com o aparecimento de sua representação cristalizada no imaginário brasileiro, sobretudo depois das décadas de 20 e 30.

Acompanhamos, nesse estudo, a análise das relações entre a figura Exu, entidade da quimbanda, e sua associação à de Zé Pelintra, mediador perfeito, materializado no malandro. Este adquire, portanto, historicidade, com passado e data de nascimento. Teria nascido em Pernambuco, e logo sua imagem se espalharia pelo país, e, no Rio de Janeiro, se identificado ao malandro da Lapa. Nas palavras da

autora (2009, p. 26), “A aversão ao trabalho, o mundo das favelas, a presença do jogo e do engano como forma de sustento e a relação com a figura feminina são algumas das marcas identitárias comuns aos malandros e à entidade da quimbanda”.

O mundo urbano carioca, somado à religiosidade afro-brasileira, ganharia novos contornos com a ressemantização da malandragem ocorrida principalmente na música de Noel Rosa, Wilson Batista, Silvio Caldas e outros. Ao mesmo tempo em que se populariza, o malandro sofre a perseguição das instituições da ordem. Desse modo convivem as leituras desse ser quase romântico, boêmio e de indivíduo prejudicial à sociedade. A pesquisadora traça ainda o paralelo entre a atmosfera daquele período com a obra de Mario de Andrade, *Macunaíma* (1928), cuja maior marca (assim como demais obras do Modernismo) seria a “contaminação das culturas”.

Verificando as décadas de 30 e 40, o estudo recai sobre “a palavra malandra”, isto é, como o samba adquire papel central na construção e negação dessa personagem. Mais adiante, a autora discorre acerca do relacionamento entre malandros e intelectuais. É por meio do exemplo de Paulo Barreto (João do Rio) e de seu romance *Jacques Pedreira, um rapaz folgado*, que a jornalista tece uma série de reflexões acerca da sociedade carioca, que, já na *Belle Époque*, contrapunha o mau ócio ao bom, buscando sempre cercear e punir o primeiro. Para tanto, além das estratégias de controle e de discriminação, haverá necessidade de se construir a imagem de país progressista, sem as marcas de atraso e servidão, as quais se apagariam pela substituição e escamoteamento da realidade.

Esse estudo torna-se relevante pelo extenso levantamento que busca fazer da rica, variada e multiforme profusão de concretizações estéticas do malandro. A autora, ao contestar a imagem cristalizada dessa personagem em diferentes expressões artísticas, leva-nos à reflexão tanto da imagem idealizada em si quanto daquilo que seria, de fato, a representação do malandro e da malandragem.

“A dialética da malandragem”, de Antonio Candido é retomada, em artigo de Altamir Botoso (2011), “A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro”, no qual o autor aponta as muitas pesquisas que a comparação entre o pícaro e o malandro gerou (e continua gerando), nos meios acadêmicos brasileiros.

Na ótica de Botoso (2011, p. 127), o “malandro, tal qual o pícaro, transferiu-se das ruas para a ficção”, e, em consequência, todos os traços observados no estereótipo do brasileiro, tais como a vagabundagem, a preguiça, a indisciplina, a

vivacidade de espírito, a simpatia, a sensualidade e a esperteza, já apontadas, inclusive por R. DaMatta⁵³, estariam recriados nas obras de vários romancistas, isto é, o malandro constitui-se em protagonista fértil para a nossa literatura desde *Memórias de um sargento de milícias*.

Em conclusão ao texto, o pesquisador declara que o malandro pode ser visto como recriação do pícaro em terra brasílica, pois a literatura, dinâmica como todas as artes, constrói o novo resgatando o passado.

Por outro viés, devemos pensar que a estereotipia acima mencionada tem sua origem, conforme já tivemos oportunidade de salientar neste trabalho, no mito da preguiça do brasileiro. Tal mito é criação cultural, o brasileiro não é naturalmente preguiçoso, sensual, matreiro. Essa é uma imagem construída pela ideologia dominante para camuflar, justamente, a dominação. Como controlar uma população que vivencia absurdos e abusos cotidianamente? Como justificar por que uns têm tanto e tantos têm tão pouco? É assim, foi assim, sempre será assim, porque o brasileiro é indolente, vadio, dado à bebida, malandragem e à promiscuidade.

Conservando aqueles traços, o malandro literário cristaliza e perpetua uma visão cuja função principal é manter o *status quo*. Recordemos que, normalmente nesse tipo de escritura, a voz não é dada ao malandro. Tudo não passa de recriação estética. Seria interessante observar a tela abaixo:



A traição das imagens, 1929. (Fonte: www.rene-magritte.org)

A literatura tem tanta semelhança com a vida (de acordo com U. Eco, 2004) que muitas vezes carecemos de outra forma estética a nos lembrar que a arte é a

⁵³ Em sua obra *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, de 1979.

arte, por mais laços e semelhanças que essa possa estabelecer com a vida real. Como na tela acima de René Magritte, o cachimbo não é um cachimbo, é arte.

Ademais, necessitamos constantemente questionar os nomes, pois o poder de nomear as coisas, antes concedido ao poeta, não tem mais lugar neste mundo:

A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas (BOSI, 2000, p. 164).

Se antes o poeta era o doador de sentido, que, por intermédio do rito e da palavra sagrada, abria “o mundo ao homem e o homem a si mesmo”, sobretudo a partir do século XIX, ante a consolidação do capitalismo, essa primazia não mais lhe caberá.

4 BILONTRAS, TRIBOFES, PELINTRAS E CAPADÓCIOS

A que buscaria o teatro? Os travessos e os ridículos? Vale a pena descrevê-los! Estão entre nós como as modas: elas não se corrigem, transformam-se. Beaumarchais⁵⁴

Acreditamos que a comédia de Arthur Azevedo não pode ser bem compreendida sem se considerar sua visão cômico-satírica sobre a época e a sociedade, conforme já verificamos em parte, na nossa pesquisa de mestrado (LIMA, 2006). À primeira vista, ele usa expedientes singelos, como a vulgaridade dos nomes das personagens, a banalidade que ocasiona os conflitos, a lógica às avessas de algumas delas. Um olhar mais atento, todavia, ao ampliar esse microcosmo, comporá um painel da sociedade brasileira, em seus movimentos, suas crenças, seus medos, suas razões e desrazões. Desse painel fazem parte a realeza (as personagens Rei do Jogo, Rei Caju), ainda que alegórica, fazendeiros, altos funcionários, ricos comerciantes, políticos, vendedores, prestamistas, agiotas, criados, vadios, meretrizes e golpistas. Massa viva e atuante, construindo o espaço e sendo por este construída. Era desse modo que A. Azevedo reafirmava sua intenção de fazer teatro para o povo, incluindo aí todos os estratos sociais, sem concessões⁵⁵, contudo.

Em “Foi por engano”, cena cômica de *Teatro a Vapor*, logo pela manhã, após atirar através da janela no vizinho, suposto amante da esposa, e descobrir seu engano, Silveira grita: “Vizinho, ó vizinho! desculpe: foi por engano.”

Humor sintético, ferino (aqui aparece somente a Voz da Justiça, que passava casualmente, e absolve a personagem já que atirara por engano), beirando ao *non-sense*, eis apenas algumas características da pena de Azevedo.

Outro ponto a ser observado diz respeito à audiência de sua obra. Dificilmente um autor não gostaria de ser reconhecido por seu trabalho, e o escritor maranhense não fugiria a essa norma. Embora tivesse consciência de que o fazer literário lhe traria

⁵⁴ Apud MARTINS, 1988, p.42.

⁵⁵ E, nesse aspecto, discordamos de Flávio Aguiar (FARIA et al., 2012, p. 244), quando afirma que “é próprio de Artur Azevedo: querer contentar a todos, sempre que possível. Quase não há vilões em suas comédias, e tudo nelas se ajeita”, pois entendemos que “o se ajeitar” é próprio do gênero escolhido pelo autor, e que, em sua dramaturgia, dado o caráter, sobretudo satírico, o vilão está camuflado, personificado ou aparece por meio de metonímias, portanto compete ao leitor/espectador encontrá-lo.

desafetos e litígios⁵⁶, pretendia contar maior número entre aqueles que apreciassem sua dramaturgia.

Quando delimitamos nosso *corpus* à figura do malandro e iniciamos dentro dessa temática a pesquisa em questão, surpreendemo-nos com a quantidade de trabalhos aí empreendidos. A investigação sobre essa personagem (real ou fictícia) move os interesses tanto nas artes em geral (pintura, música, dança, literatura) quanto nas ciências (sociologia, história, antropologia etc). É certo que, por ser tão antiga quanto a humanidade, a malandragem sofreu e sofre interferência de tempo e lugar. Quer sua prática, quer sua interpretação estarão sujeitas a tais circunstâncias. Há que se levar em conta ainda o fato de tratar-se de um fenômeno multiforme, isto é, apresentar-se, ao que nos parece, em diferentes graus e níveis.



A figura do malandro (fonte: *site* <http://pos-aula.blogspot.com>)

Confessamos que a imagem do malandro que temos em mente, ao tratar com as comédias azevedianas, não é bem essa da gravura acima, na medida em que não cremos que ele tivesse, ao final do século XIX, essa “pinta”. Veremos, na leitura das peças de A. Azevedo, mais à frente, que o malandro procurava se vestir bem (em

⁵⁶ O amigo V. Cantanhede, na carta-prefácio de *Carapuças, versos humorísticos*, obra publicada por Azevedo em 1871, já o advertia: “vaticino-te o dom de fazeres rir a meia humanidade, enquanto a outra metade te fulminará com pragas e maus olhados, quando não te mimosear com alguma sova de pau.” (MARTINS, 1988, p.14).

certos casos), embora nem sempre conseguisse; gostava de estar na moda, usar joias e demonstrar conhecimento, uma vez que, conhecendo os esquemas sociais, sabia o valor da aparência em detrimento daquele da essência. Mostrar-se bem posicionado e “culto”, além de aproximar essa figura das camadas privilegiadas, poderia proporcionar-lhe vítimas de possíveis trambiques.

4.1 Cômico ou satírico?

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, já nos dizia o poeta. No entendimento do que se convencionou denominar cômico ou satírico, é preciso levar em consideração que “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (PROPP, 1992, p. 32). De forma semelhante, ao se analisarem as formas do cômico e do satírico, deve-se ter em vista que essas sofrerão variações também entre as diferentes camadas sociais de um mesmo país, numa mesma época.

O riso suscitado pelo cômico associa-se sobretudo ao ridículo, enquanto o satírico vincula-se, na maioria das vezes, ao riso de zombaria, de escárnio, de derrisão. Portanto *do que* ou *de quem* se ri constitui elemento fundamental para definição do que é ridículo para os que riem. E dizemos “riem”, porque o riso é atividade social. O riso é decorrente da percepção de uma falha do outro (rimos de alguém; ainda que o objeto do riso seja eu próprio, há uma distância entre o que ri e o que é objeto do riso). Daí Bergson (1983) postular que, para rir, é preciso uma anestesia do coração, ou seja, não nos podemos envolver emocionalmente, pois, sem o distanciamento eu X outro, não há riso.

O homem, em seus aspectos físicos, morais, intelectuais, seu modo de agir, de falar, de expor ideias, é passível de abordagem ridícula. Observamos, porém, que há sempre a necessidade de um trabalho intelectual inerente a tal abordagem. Apenas a mente observadora é capaz de selecionar aspectos da vida humana real e recriá-los com vistas a ridicularizar uma dada pessoa, uma comunidade, um partido político, um povo, uma etnia etc.

Os mecanismos de que se vale essa mente criadora, a fim de conferir feição ridícula ao objeto, são aqueles que destacam as falhas do homem, aquilo que o aproxima do objeto, do animal, do ser não pensante. A repetição de ações e da fala, os gestos mecânicos, o exagero, a distorção, a deformação, a reduplicação, a inversão, o contraste, a ambiguidade são alguns dos artifícios usados na exposição do ridículo. Esse ridículo será cômico ou satírico de acordo com o arranjo dos elementos que atende à intenção do autor. A escolha de vícios mais ou menos graves, de personalidades eminentes ou não, e de recursos também mais ou menos óbvios indiciam a intenção cômica ou satírica desse autor.

Um exemplo bastante simples: uma personagem que representa o papel do marido que cai no palco, sai em disparada, corre atrás de outra, demonstra o ridículo das ações, a comicidade dos movimentos, que pode ser cômica. Agora uma personagem, no papel do presidente da nação, que, em meio a um discurso oficial, comete um deslize na fala constitui o ridículo que pode ser satírico.

Ambos os procedimentos rebaixam o objeto, mas o cômico tem por função rebaixar o socialmente elevado, enquanto o satírico eleva aquilo que socialmente está rebaixado. Conferindo destaque à troca de palavras, num discurso presidencial, o escritor focaliza a linguagem infantil, lúdica ou balbuciosa. Isso provoca o rebaixamento da autoridade máxima do país, pois não se concebe que ela possa fazer uso dessa linguagem, numa situação formal.

O cômico se distingue do satírico, sobretudo porque a abordagem satírica de certo objeto requer maior intelectualização por parte do autor e do receptor, é fruto da vida nas cidades e da relativa liberdade de expressão, muito mais do que o fazer cômico, porque mais acerbo e agressivo (LEITE, 1992, p. 92).

Normalmente essa visão satírica transposta para a arte expressa o descontentamento de quem a utiliza quanto aos valores políticos, sociais, morais e religiosos do período vivido, tornando-se instrumento desmistificador da realidade.

[...] a sátira será sempre a expressão de uma insatisfação, de alguma forma de revolta e recusa; é a encarnação do presente recusado, podendo ser a voz de um conservador, voltado para o passado, ou de um idealista que, com o olhar da utopia, procura no futuro a projeção de uma vida melhor. Por isso esse gênero de literatura comumente associa o ataque agressivo e a fantasia (LEITE, 1992, p. 91).

Aqui a pesquisadora refere-se à sátira enquanto gênero. Contudo podemos observar essas mesmas características no emprego não mais daquele gênero com convenções, temas e recursos próprios, mas como estilo. Daí as denominações visão satírica, modo satírico etc.

O estabelecimento de tais conceitos pareceu-nos essencial ao exercício de interpretação da figura do malandro nas peças de Arthur Azevedo. A leitura empreendida abaixo tem por finalidade rastrear o emprego que o dramaturgo faz dessa personagem. Optamos, a fim atingir o objetivo, por selecionar das peças escolhidas as personagens principais (enganadores e enganados), visto que o conflito se estabelece aí (e entendemos que as secundárias cumprem o papel de duplicação, repetição deste), e destacar aspectos dramaturgicos (forma ou conteúdo) que nos parecem mais relevantes na apreensão daquela personagem. Isso implica, da mesma forma que toda abordagem mais focalizada, que a referida leitura não pode dar conta da totalidade de recursos usados pelo autor naquelas obras, para não correr o risco de se pulverizar. Mesmo a interpretação feita não tem o escopo de esgotar o assunto. Esperamos, contudo, que essa contribua, de algum modo, para o alargamento da compreensão da riqueza dos procedimentos estilísticos usados por Arthur Azevedo, nas obras do nosso *corpus*.

4.2 Formas e reformas de uma personagem azevediana

A rigor, desde Martins Pena, o teatro brasileiro do período monarquista caracterizou-se como a busca de um caminho teatral próprio. A temática das brasileiríssimas e populares comédias de Pena ou de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo – cuja funcionalidade estrutural ainda hoje pode ser observada – é nacional; é-nos impossível deixar de constatar, entretanto, que suas raízes formais são exatamente aquelas da *Comédia Nova*, presentes na dramaturgia cômica européia do período, o que em nada compromete sua qualidade teatral e sua relação específica com a platéia brasileira (BRAGA, 2003, p. 4).

Partindo dessa afirmação de C. Braga de que a comédia brasileira pode encontrar raízes formais na Comédia Nova (já abordada aqui), pretendemos observar

como as suas convenções são mantidas e ao mesmo tempo renovadas pelo nosso dramaturgo.

Representada pela primeira vez no Rio de Janeiro, no Teatro Recreio Dramático, em março de 1899, *Gavroche* faz a revisão cômico-satírica do ano anterior. Infelizmente, restam-lhe apenas as canções. No entanto, há, no meio dessas, o *Lundu do Malandrismo*, que, mesmo um pouco extenso, achamos por bem transcrever, pois descreve um aspecto da malandragem no final do século XIX.

[O MALANDRISMO]: Menino, o jogo dos bichos
 É o jogo de mais caprichos!
 Nem da roleta os esguichos
 Produzem tal comoção!
 Jogar é mesmo um regalo
 Na borboleta ou no galo,
 No elefante ou no cavalo,
 No camelo ou no leão!
 Quem bem nada não se afoga,
 Quem cai não passa do chão,
 E quem nos bichos não joga
 Não tem consideração.
 TODOS: Quem bem nada não se afoga, etc.

O MALANDRISMO: Ai, meu amor, todo o dia,
 Quando corre a loteria,
 Sinto com mais energia
 Palpitar meu coração,
 E nesse instante gostoso
 De expectativa e de gozo,
 Corre um frêmito ansioso
 Por toda a população!
 Quem bem nada não se afoga, etc.
 TODOS: Quem bem nada não se afoga, etc (AZEVEDO, 2002, p. 569-570, vol. V).

Apesar de o dramaturgo condenar enfaticamente o jogo, devemos entender que a *tensão* é inerente a essa prática humana e desempenha aí um papel especialmente importante, porque significa incerteza, acaso. Em jogos de azar (e nas competições esportivas) essa tensão chega ao máximo, de acordo com J. Huizinga (2004, p. 14), quanto mais competitivo, mais apaixonante o jogo. Percebemos então não ser o vício do jogo genuinamente brasileiro, muito menos exclusivo do período tratado. No entanto, o panorama socioeconômico da época aponta para as acirradas

desigualdades entre os estratos sociais, o que, muito provavelmente, esclarece-nos a predileção supracitada por aquelas modalidades de jogos (aqui, o jogo do bicho e a loteria) que acenam com a possibilidade de transformar a vida do indivíduo do dia para a noite.

4.3 Entre a rua e a casa

Considerando que o espaço se faz elemento importante para a construção do malandro que estudamos, partiremos sempre do binômio rua/casa, pois vivemos numa sociedade onde tais elementos não são meros espaços geográficos, mas

acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1997, p. 14).

Em várias comunidades o espaço *casa* diferencia-se daquele da *rua*, por seus contrastes, pelos ocupantes, pela significação, pela extensão de seus domínios etc.

Parte-se da noção de *privado* para a de *público*, e a interpretação de um ou de outro dependeria da perspectiva adotada. Na sociedade brasileira, entretanto, além dessas conotações, casa e rua necessitam ser entendidas como espaços mediadores entre família e economia, costumes e classes sociais, religiosidade popular e economia capitalista. De acordo com DaMatta (1997, p. 23-24), o estudo dessa sociedade, em permanente movimento, requer o descobrimento de tais relações; “[d]aquilo que está entre as coisas”.

Lógico está que a categoria espaço não se concebe sem sua associação com aquela de tempo, pois uma sobredetermina a outra. Isso quer dizer que, ao nos referir a certo espaço, este só adquire significação mais ampla quando indicamos, do mesmo modo, em que época esse espaço precisa ser observado. A cidade do Rio de Janeiro do início do século XIX, por exemplo, causava espanto aos viajantes estrangeiros, quer pelos costumes dos habitantes, pelos trajes, pela miscigenação, e motivos para

textos depreciativos escritos então. Escritos que desconsideravam totalmente as condições históricas e materiais do lugar, bem como do período.

A fim de efetuarmos a leitura do espaço encontrado nas obras do nosso *corpus*, deveremos levar em consideração, portanto, não só a interpretação das relações entre a rua e a casa, mas também a época em que essas se deram.

A título de ilustração, por exemplo, na revista *O Mandarim* (1884), primeira desse gênero a alcançar sucesso de público, A. Azevedo apresenta a personagem Política dessa forma:

Política: [...] Sou o mediador plástico entre a escravidão e a casa de comissão: entre o capoeira e o vagabundo; entre o bacharel e o comendador; entre a loteria e a casa de jogo; entre o aluguel de amas-de-leite e o aluguel de *cocotes*; entre o mendigo e a subscrição; entre a mofina e o testa-de-ferro; entre o vendedor de balas e o comprador de votos; entre a modéstia e o cortiço; entre... (AZEVEDO, 2002, p. 1024, vol. IV)

Mandarim (personagem estrangeira) surpreende-se dada a extensão da lista de males pelos quais Política se vangloria, porém esta segue com a descrição detalhada de seus seguidores, de forma empolgada.

Política: [...] Eis o Quiosque. A Polícia pondo em talas,
Serve aos malandros para *rendez-vous*.
[...] (AZEVEDO, 2002, p. 1025, vol. IV)

Mais à frente são reiterados o Vagabundo e o Capoeira. De modo exagerado, pois a lista é imensa, Política é vista como responsável pelas numerosas calamidades que solapam a sociedade brasileira finissecular, principalmente a da capital. Embora possa remeter às alegorias medievais⁵⁷, uma vez que encarna o conceito abstrato de política, a personificação, nas revistas, passa a fazer parte da estrutura desse gênero, portanto, esperada e entendida pelo público.

⁵⁷ A *alegoria*, como personificação de conceitos abstratos ou imaginários, usada desde a Antiguidade, conhece grande florescimento durante a Idade Média, com as chamadas *Moralidades*, peças sacras cuja função pedagógica era primordial.

Como não poderia deixar de ser, os tipos avessos ao trabalho regular estão incluídos entre os malefícios cariocas. Quem a Política representaria de fato? Em 1883, estávamos praticamente no final do Segundo Reinado, e o poder era constituído pelo monarca (assessorado por ministros, senadores e deputados dos partidos Conservador e Republicano). Não seria difícil à plateia compreender essa associação e atribuir os males em desfile à má administração governamental.

A Política personifica o descaso com os habitantes da Corte, o favorecimento de relações escusas, do aumento de calamidades. Os ideais positivistas de ordem e progresso não são assumidos, muito menos prestigiados, por esse governo que dá mostras de falência. A rua, espaço privilegiado da política (*pólis*), torna-se um espaço de desfile dos males no palco. Este cumpre o papel de espelhar e condensar o que a população deveria ver e sentir, no cotidiano, de forma caótica e fragmentada.

Apontamos ainda o exagero, a repetição e a quebra de expectativa como recursos empregados pelo autor nessa cena. Longuíssima é a lista de problemas enfrentados no Rio, muitos de mesma natureza, de tal modo que a personagem exótica, afinal um Mandarim, sobressalta-se (o que, é provável, aconteceria com a plateia também).

4.4. De 1875 a 1879 – Às vésperas da República

Instalado na Corte havia apenas dois anos, quando da representação, primeiramente na Bahia, de *Uma Véspera de Reis*, Arthur Azevedo já lecionara, colaborava com variados periódicos e jornais e estreara na cena carioca, com relativo sucesso.

O país vivia ainda sob a crise deixada pela guerra do Paraguai (1870), por outro lado, o capital excedente, antes utilizado para a compra de escravos (extinção oficial do tráfico em 1850), financiava a aquisição de um mundo mais europeu. Mobiliário (aparecimento, em terras nacionais, do piano, do papel de parede etc), vestimenta (desde botas até chapéus, passando por luvas e sombrinhas), e novos hábitos, considerados elegantes, sobretudo após a iluminação a gás de parte da cidade (1860). A vida fluminense ganhava novos contornos com a frequência a cafés, casas de chá e mesmo aos teatros.

Com a aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1871, acirram-se os ânimos pró e contra o abolicionismo. Concomitantemente, o Brasil sofre as pressões externas para o aumento da mão-de-obra assalariada.

O maxixe, dança considerada imprópria por muitos, pois muito sensual, denominado “tango brasileiro” por Ernesto Nazareth, aparece nos salões a partir de 1870, depois da cachucha (dança andaluza muito apreciada), e do lundu, ao lado da polca, do fandango, da valsa, da quadrilha e do “xote”. (ALENCASTRO, 2001, p. 51)

Nesse período que abrange 1875 a 1879, a figura do malandro pode ser vista em obras compostas na juventude do autor. Passemos a verificar quem é esse malandro e no que consiste a sua malandragem

4.4.1 Um caso de polícia

Em *A Pele do Lobo* (1877), de acordo com o já exposto na segunda parte deste trabalho, há as personagens Jerônimo Linhares, vulgo Barriga-cheia, um ilhéu, apontado como autor do roubo de galinhas, denunciado por Apolinário Paraguaçu ao subdelegado Cardoso. Aparece com o fito de inocentar-se da acusação e ainda queixar-se de Paraguaçu, por injúria verbal. O contraste visual é o primeiro a se evidenciar, uma vez que o subdelegado e a esposa, Amália, estão prontos para um batizado no qual serão padrinhos, e Linhares entra-lhes em casa sem retirar o chapéu, jogando cinzas do cachimbo⁵⁸ no chão e escarrando nas paredes. Além disso, faz-se acompanhar de três tipos (ao que parece, coparticipantes do furto) embriagados. O segundo contraste fica patente na fala, arrogante, de Jerônimo, sempre a cobrar ação de Cardoso.

Essa comédia em um único ato, representada pela primeira vez na corte, em 1877, provavelmente suscitaria na plateia a lembrança de personagens heróicas (Jerônimo, Paraguaçu), só que transformadas em inconvenientes e malandras, às voltas nada menos do que com um roubo de galinhas. Notamos, ademais, forte vínculo com a farsa pela utilização de alguns de seus elementos característicos, tais

⁵⁸ O cachimbo, na população brasileira de então, era usado somente pelos negros.

como a correria, a pancadaria, poucas e simples personagens e rapidez da encenação.

4.4.1.2 A construção dos tipos

No teatro de costumes e em sua variação – a revista, as personagens são delineadas esquematicamente. Estão na sua base ações, palavras e gestos automáticos e maníacos. Na medida em que é predominantemente *tipo social* em períodos estéticos como o Realismo, por exemplo, apresenta certa mobilidade diatópica e pode aparecer em diferentes literaturas, em uma mesma época. No entanto, elas podem ser retratadas como *tipo psicológico*, detentor de mobilidade também diacrônica, independente das condições históricas e geográficas, mas submetido a elas (REIS, LOPES, 1988, p. 223).

Nem sempre, porém a classificação em tipo, ou em caricatura, em se tratando de teatro é simples de se fazer. De modo oposto ao que ocorre na narrativa e na poesia, no gênero destacado torna-se difícil delimitar o exagero. É próprio da comédia exagerar a exposição dos vícios. Por outro lado, a deformação ocasionada pela caricatura requer, nesse palco, tratamento hábil do autor, posto que uma de suas convenções impede de impingir dor/terror à assistência⁵⁹.

É adequado destacar que, com exceção de poucas personagens as quais recebem a designação de Malandro, na obra de A. Azevedo, nosso *corpus* procura abranger as comédias nas quais, explicitamente ou não, essa figura aparece.

Em *A Pele do Lobo*, Cardoso (do português = *terreno cheio de cardos*) e Amália, marido e mulher, recebem, a nosso ver, tratamento satírico. O subdelegado demonstra falta de capacidade para separar o público e o doméstico; executar suas funções; agradar aos colegas de partido; atender aos compromissos sociais (chegar a tempo ao batizado) e religiosos (ser padrinho pontual). Nem mesmo a mulher está contente com ele. Aqui a cena mais cômica coincide com aquela na qual quer fazer valer sua autoridade (de ca-ca-ra-cá, segundo Amália), ameaça Jerônimo com uma cadeira e sai correndo ao ser perseguido por este, armado com faca. Ao retornar da

⁵⁹ Vejamos a série de discussões em torno do filme *A vida é bela* (1997), de R. Benigni, analisada por C. Mendes em “O comediógrafo, seu público, seu ofício” (Revista *Semear*, s/d).

fuga, está com dor de cabeça e constipado, o que corrobora sua fraqueza (em oposição à esperada força masculina), sua incapacidade de adaptação ao meio. Daí o título e a fala final da esposa: “Quem não quiser ser lobo...” (AZEVEDO, 2002, p. 123, vol. IV).

Observamos que Amália (cujo nome vem do gótico *Amala* = *trabalhadora e ativa*), na condição de esposa do subdelegado, também é satirizada. Envolve-se nos assuntos do marido, aparenta ser de origem abastada, e sua caracterização é mínima: não se sabe se é ser jovem, ou, velha. Mas, talvez, o tratamento dispensado a ela pelo marido – Sinhá –, indique mulher mais velha (alvo mais adequado à sátira, portanto). Os provérbios: “Fia-te na Virgem e não corras” (p. 111) e “Quem não quiser ser lobo, não lhe vista a pele” (p. 121), proferidos por ela, seriam mais um índice da idade e da orientação religiosa. Poderíamos entender sua utilização, ainda, considerando a visão advinda daquele mundo de base agrária, com seus ciclos e eternos retornos, no qual as verdades estão cristalizadas, sem possibilidade de mudança. Por outro lado, a crença na Virgem Maria, exposta por Amália, tinha naquele tempo larga difusão entre as mulheres casadas, uma vez que as amparava ante a grande probabilidade de engravidar e morrer e/ou perder a criança no parto.

De forma similar, carrega-se nas tintas na composição de Apolinário (= *consagrado a Apolo*⁶⁰). Conforme já destacamos, é lento, fala devagar (o que conotaria que pensa do mesmo modo), é carola e bajulador. Conhece os esquemas de navegação social que lhe convêm: trata o representante da lei com subserviência; é amável e busca familiaridade com a esposa de Cardoso (perguntando-lhe dos filhos, contando-lhe sua rotina, oferecendo-lhe um galo de sua criação). Porém, age e fala como tolo. Não sabe determinar se quem o roubou foi o cunhado ou Jerônimo. O primeiro teve a ocasião; o segundo, o motivo (estar desempregado) e as circunstâncias (frequentar bar mal-afamado, viver embriagado, ser conhecido como Barriga-cheia). Levado por estas, acusa o ilhéu verbalmente de haver-lhe roubado.

Jerônimo vai à casa de Cardoso, espera ser atendido, traz pronta a queixa de injúria verbal contra o brasileiro e pede solução para o caso. Ante o pedido para voltar no dia seguinte, reclama: “Aí vem o maldito sistema da demora e do papelório” (AZEVEDO, 2002, p. 119, vol. IV). O leitor/espectador já tem em mente a figura de Jerônimo, descrita antes por Paraguaçu: “Chama-se Jerônimo *de Tal*, um ilhéu, um

⁶⁰ Um dos atributos desse deus é a procriação, e essa talvez seja a única ligação de Apolinário com aquele.

vagabundo, que foi há tempos cocheiro de bondes e agora não sai da venda de seu Manuel Maria, ao qual *dizem* que vende por um precinho amigo, o que [...]” (AZEVEDO, 2002, p. 114, vol. IV, grifos nossos). Os modos (entrar sem tirar o chapéu, escarrar nas paredes, jogar cinzas no chão, estar acompanhado por três bêbados) e as falas vêm ao encontro daquela imagem. Por meio da leitura do jogo cênico, contudo, Jerônimo age de acordo com as regras do homem caluniado. Quer justiça e pretende que esta seja cumprida. O autor não o teria nomeado à toa, uma vez que São Jerônimo é representado, na umbanda, como Xangô, Senhor da Justiça. A sua personagem contrasta tanto com a de Cardoso quanto com a de Paraguaçu. Ela aparentemente se caracteriza pela malandragem (viver no ócio). O dramaturgo deixa-nos pistas, na verdade, de quem seria de fato o malandro da história, a começar pelo nome da peça. Cardoso, todavia, pelo fracasso total que aí representa, nem malandro consegue ser.

4.4.1.3 A movimentação em cena

Nesse texto dramático, notamos duas tramas que se sobrepõem. A primeira é a história do casal vestido formalmente e bastante atrasado para a cerimônia do batizado, na qual figuraria como protagonista, pois seria padrinho. A segunda é a da denúncia de um crime e consequente retaliação pelo acusado. A pressa dos padrinhos e a urgência dos queixosos determinam o ritmo das cenas.

As rubricas externas (indicações de cena) e as internas (falas das personagens) demonstram a rápida movimentação, entradas em cena, falsas saídas, correrias, idas e vindas. Essa agitada movimentação reforça a tensão entre o “tempo que não para” (a cada momento, ou Cardoso ou Amália olham no relógio, ou dizem o quanto estão atrasados) e as amarras das solicitações a que o subdelegado deve responder. O espaço focalizado, lembremos, é misto. Nesse ocorre intensa invasão da casa pela rua, lugar de *fluidez*, *movimento* e *contraste* – características presentes na ação das personagens, mas de modo também misturado. Lento X rápido; afobado X sossegado; pomposo X vulgar; tolice X esperteza.

Impaciente, pois tinha compromisso, o subdelegado ainda precisa ditar a Paraguaçu o documento de queixa formal. Tal cena decorre detalhadamente, com

interrupções do redator, e esse prolongamento de algo relativamente simples, tomar nota, gera impaciência crescente no leitor/espectador pelo seu desfecho. Ao concluir a queixa, Apolinário relata, dramatizando (o teatro dentro do teatro), o encontro tido com o suspeito. Na sequência sai e volta mais de uma vez, até ser expulso pela desesperada autoridade, empunhando uma cadeira.

Elevando a tensão, o casal protagoniza, na próxima cena, nova série de entradas e saídas (em direção ao interior da casa e à rua). Remédio, leque, lenço, meias, frasco de perfume quebrado cumprem duas finalidades: movimentam a cena e retardam a ação. Tais objetos simbolizam o estrato social de que o casal faz parte; são signos híbridos – da casa e da rua – e reforçam em cena a caracterização das personagens. Vemos, portanto, que nada é gratuito no teatro.

A movimentação atinge o ápice quando Cardoso é perseguido por Jerônimo. Há apitos, gritaria, confusão; entram dois soldados, e este é preso. Em seguida, a necessidade de trocar a camisa e o fato de ter-se resfriado proporcionam à personagem de Cardoso entrar em cena e dela sair de modo bastante cômico. Surge em manga de camisa com o fitão de subdelegado, espirra com frequência, e é dessa forma que sai correndo à rua quando a mulher avista, através da janela, a aproximação de uma malta de capoeiras.

Nas cenas finais, o espaço privado continua a ser invadido. Chega o compadre a apressá-los para a cerimônia, com a notícia de que o subdelegado recebera várias críticas pelo jornal. Um soldado traz a correspondência: uma carta do oficial do gabinete do ministro comunicando-lhe que outro havia sido nomeado para o cargo que pretendia, e um ofício informando-o de que fora demitido. Após haver despido a pele do lobo (havia rasgado o fitão antes dessas notícias), os três conseguem enfim sair.

Tendo em vista que aí não existem apartes, a ilusão dramática é preservada. Na condição de leitores/espectadores, entramos na história, vindos da rua, como as demais personagens, e flagramos o confronto de interesses, a discrepância entre aparência e essência, os defeitos ridículos, que, utilizados com habilidade e destreza pelo escritor, flagram um momento da história, do tempo, do espaço, e de pessoas, não as que foram, mas as que poderiam ter sido.

Quem ri de quem? Aquilo que é alto – a autoridade do subdelegado – mostra-se como baixo: sua fraqueza, sua incapacidade, e a atenção se concentra aí. O tratamento do assunto seria cômico. Em contrapartida, o tema ordinário – roubo de galinhas, é mostrado como alto: requer atenção de Cardoso. As atenções estarão

voltadas para a coragem, a virilidade de Jerônimo. Quanto mais evidenciadas tais características, mais se rebaixa a autoridade e todo o sistema político que a nomeou.

A assistência ri de tudo, mais ainda de Cardoso. O dramaturgo, da monarquia.

4.4.2 O Rio de Janeiro alegórico

Comédia de costumes populares, satírica e burlesca de espetáculo, ornada de couplets e coros, visualidades, transformações, em três atos, um prólogo e [18] quadros, pelos senhores Artur Azevedo e Lino d'Assunção. [Música de Gomes Cardim e outros.]

Desse modo nos é apresentada a primeira revista de A. Azevedo (juntamente com Lino Assunção), *O Rio de Janeiro em 1877*, sobre os acontecimentos do ano anterior. Seguindo a tradição daquele gênero, esse texto conta com um casal, Zé Povinho e Opinião, que, ao chegar à capital, separa-se. O marido, juntamente com Política, foge o tempo todo da esposa, esta acompanhada de Boato.

O Rio de Janeiro, Corte naqueles tempos, era tema central das revistas, pelas quais desfilavam seus tipos e acontecimentos mais relevantes. Segundo Neyde Veneziano (1991, p.30), tal cidade

encerrava em si um mágico sabor de civilização onde passado e presente ameaçavam se confundir com a modernização. Seduzidos pela expectativa do conforto e da organização citadina, novos trabalhadores rurais e novos imigrantes foram chegando, formando uma população especial de tipos e características.

Esse tipo de comédia é eminentemente político, daí os assuntos serem tratados de modo satírico, mediante o ataque agressivo do dramaturgo. A revista, desse modo, precisa dos referenciais políticos e históricos daquele período para recuperar parte do sentido.

Obviamente o autor trabalha com elementos, como as alegorias, que são autoexplicativas. Ninguém questionaria as associações estabelecidas ali entre Zé

Povinho e Política, e as de Opinião e Boato. A própria escolha da revista-de-ano permite o estabelecimento do sentido, desde que se conheça esse tipo de comédia.

A fim de classificar o malandro nessa peça, verificaremos o uso que o dramaturgo faz das alegorias e no que consiste a revista.

4.4.2.1 As alegorias em rotação

As personagens quando entram em cena não trazem, com exceção de determinado tipo de teatro, o nome escrito. Quando se trata de personagens alegóricas, então, recorre-se a autoapresentação. Nesse texto, um Bedel, no Prólogo, encarrega-se de pedir aplauso da audiência à peça e explicar o que vai acontecer em seguida. Como se vê, o elemento épico⁶¹ (manifestação do autor por intermédio da personagem no prólogo) atua com o intuito de direcionar o olhar da platéia.

Bedel: [...] Apareço em O Bedel e digo: Agora é que começa a revista.
[...] Não tardam aí as calamidades brasileiras. (AZEVEDO, 2002, p. 371, vol. IV)

Em seguida, após as apresentações, Política incumbem-as da execução das tarefas para o próximo ano.

Política: [...] Ó Ilustríssima, continua a não mandar calçar as ruas e a contratar empreiteiros, gente de trabalho que faça muito e ganhe pouco. [...] Ó Capoeira, faze as tuas eternas tropelias, não te amedronte o termo de bem viver, nem que te assentem praça da Armada! (AZEVEDO, 2002, p. 376, vol. IV)

A figura da Política comandando as calamidades expõe, antes de tudo, qual será o papel dessa personificação na trama. Traços como a indiferença,

⁶¹ Segundo A. Rosenfeld (1965, p. 22), o coro e o epílogo também manifestam, no contexto do drama, a interferência do autor, ou seja, funcionam como elementos narrativos, épicos.

insensibilidade, a volúpia, o caráter interesseiro e manipulador evidenciam-se, ao longo das cenas e quadros, como principais atributos. Nessa peça Política exerce a função de *comère*.

O *compère* da história é Boato. Nada se passa sem que ele comente, sua tarefa é acabar com as reputações e levar desespero e vergonha às famílias; em união com Zé Povinho e Opinião, movimentam a ação.

Logo à primeira cena, Zé Povinho é logrado por dois gatunos. O povo a quem personifica, portanto, seria facilmente enganado. O consórcio com Política (figura que encarna nessa revista os males moral, civil, social e político) acena para a incapacidade que os brasileiros daquele tempo demonstravam na escolha dos representantes.

É a única personagem alegórica cujo nome é alvo de duas reduções. Não é José, mas Zé; também não é Povo, e, sim, Povinho. Tal redução acarreta o rebaixamento satírico dessa personificação. A linguagem de que se utiliza Zé Povinho, cheia de trocadilhos, reforça o rebaixamento:

Zé: Quem ocupa a copa esquipa sob melhor capa! No copus hic labor est. [...] E você tem conhecimento com sujeito dessa ordem? Que ordem de sujeito! Está sujeito a ser chamado à ordem! (AZEVEDO, 2002, p. 382-383, vol. IV)

O trocadilho demonstra habilidade do dramaturgo, mas, na fala da personagem, promove um esvaziamento de sentido da mensagem, de modo similar ao uso do trava-línguas, da parlenda. Esse investimento no significante, no uso das palavras, lembra as brincadeiras infantis, e, daí, infantiliza o falante. O resultado é cômico, pela similaridade com a língua infantil; e satírico, pois trata-se de um adulto.

A Opinião, nesse drama, aparece como esposa que é abandonada, ou seja, o povo foge da opinião. Depois de conhecerem a cidade, os problemas, conflitos e personalidades, ambos se reencontram. O dramaturgo consegue assim, de modo aparentemente simples, mostrar ao leitor/espectador que o povo não só estará mais bem acompanhado com a opinião, mas também viverá melhor em sua companhia, porque esta sabe o que lhe convém.

Uma das arroladas calamidades do Rio de então é a personagem Capoeira⁶², que, ameaçando cabecear as demais, apresenta-se:

Eu sou Capoeira,
 não m'assutam, não!
 Passo uma rasteira,
 Tudo vai ao chão.
 Puxo uma navalha,
 sei desafiar.
 Se isto trabalha (Puxa a navalha.)
 e aí que pinto o sete,
 Mato dezessete,
 guardo o canivete
 e vou descansar. (AZEVEDO, 2002, p. 373, vol. IV)

Não obstante a explícita violência de que ela se gaba – matar dezessete, pintar o sete, dar rasteira – age comicamente, simulando dar cabeçadas nas demais alegorias em cena. Não há indicação cênica alguma sobre a vestimenta, ou outra caracterização, o único acessório requerido é a navalha.

Capoeira aparece mais uma vez, para acompanhar, munida com a arma, Boato à Câmara. Tal alegoria pode ser entendida como extensão da Política. Não adquiriu *status* suficiente que lhe permita figurar em outras situações senão em poucos momentos cômicos da história. Em *O Rio de Janeiro em 1877*, o Capoeira está em construção. Há calamidades que são piores e que têm, por isso, mais destaque. O compadre Boato é uma delas e está presente em boa parte das cenas.

Embora os malandros não estejam ainda bem delineados, aparecem metonimicamente por meio de uma moeda falsa, dos gatunos do início da trama, dos falsos policiais etc. Por enquanto o malandro ainda aguarda sua feição estética.

4.4.2.2 Uma revista é uma re-vista

A origem da revista-de-ano é controversa, uma vez que se trata de um gênero híbrido⁶³, de cujas características se têm notícia desde Aristófanes (segundo o

⁶² Aqui incluída pelas sucessivas recorrências, nas revistas e comédias de A. Azevedo, como uma personagem perigosa, astuta, de estrato pobre, sempre fugindo da polícia.

⁶³ Desenvolve-se ao lado da opereta, da mágica, do *vaudeville*, do café-concerto, da comédia musical e do musical e partilha com esses gêneros muitas características (MENCARELLI, 1999, p. 121).

helenista Junito de Souza Brandão, apud Veneziano, 1991, p. 21). Esse tipo de comédia gênero, antecessor, no Brasil, do Teatro de Revista, teria ascendência, segundo alguns (Guinsburg et al, 2006, por exemplo), francesa, cujo berço estaria nas barracas das feiras parisienses de *Saint-Laurent* e *Saint-Germain*, no século XVIII.

De acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (GUINSBURG et al. 2006, p. 271), a revista-de-ano caracteriza-se justamente por “passar em revista” os fatos do ano que havia terminado, isto é, consiste numa resenha teatralizada, musicada, repleta de humor e crítica, sobre aqueles acontecimentos. Tais acontecimentos, segundo Vilma Arêas (1990, p. 90), eram ou personificados ou simbolizados em figuras para exploração cômica, assim temos a Imprensa, o Teatro, Momo, o Carnaval etc.

As fontes consultadas (ARÊAS, 1990; VENEZIANO, 1991; BRAGA, 2003; GUINSBURG et al. 2006) apontam como primeira revista-de-ano brasileira *As surpresas do Senhor José da Piedade*, de 1859, de Figueiredo Novaes, encenada na cidade do Rio de Janeiro.

Outra característica da revista, pelo menos em seus primeiros tempos (caso da peça abordada), era a presença de um compadre (*compère*, ou de uma comadre - *comère*, ou ainda de ambos), personagem que exercia o papel de fio condutor dentro da trama, pois, como estava sempre ou fugindo de alguém ou buscando algo, fazia com que a movimentação da cena permitisse apresentar os mais diversos quadros, contendo o que se queria criticar. A existência de um enredo mínimo, bastante flexível, possibilitava o desfile dos fatos e figuras contemporâneos, tratados com um tom cômico e satírico. Havia também os chamados quadros de fantasia, os esquetes, ou quadros de comédia, e canções. Essa sucessão de quadros, de modo divergente ao que acontece com outros tipos de drama, expunha claramente a arquitetura teatral, ou seja, evidenciava o processo de seleção de tais cenas e quadros empreendido pelo dramaturgo. “Dispersão em espaço e tempo – suspendendo a rigorosa sucessão, continuidade, causalidade e unidade faz pressupor igualmente o narrador que monta as cenas a serem apresentadas, como se ilustrasse um evento maior com cenas selecionadas.” (ROSENFELD, 1965, p. 22).

A. Azevedo utiliza aqui a fórmula estrutural da revista com maestria. Há prólogo, coro, canções, o *Monsieur du Parterre*⁶⁴, que, como já vimos, orientam a compreensão do texto. A ação é garantida pelo fugir e perseguir das alegorias principais, Política, Zé Povinho, Opinião e Boato. O tema da política na orquestração dos males é coerente com o gênero escolhido. No entanto, apesar desses elementos, a leitura da peça requer do leitor várias interrupções para assimilar os trocadilhos, que no início surgem em profusão na fala das personagens. Ao espectador, sobretudo àquele da época, haveria excesso de informação o que prejudicaria a fruição do espetáculo. O grande público estava acostumado ou às peças ambientadas em espaços fantasiosos – o Olimpo, o Reino do Jogo, a Fonte Castália –, ou ainda àquelas em espaços cotidianos recriados – o interior de uma sala, um bar, a sala de teatro. Nessa primeira revista do nosso dramaturgo, a ação principia numa Gruta, onde se reúnem os males, e, depois, segue no ambiente citadino. Outro fato que poderia ser apontado é que não há conflito suficiente na história⁶⁵. Este é pulverizado no decorrer da trama.

Seja qual for o motivo, a população iria consagrar esse tipo de comédia apenas em 1884, com *O Mandarin*, também de A. Azevedo.

4.4.3 Uma dupla de trapaceiros

A comédia *A Joia* (1879), gira em torno da ambição desmedida de uma cortesã – Valentina – que almeja um par de brincos de brilhantes caríssimos e tenta a todo custo fazer com que seu mais novo amante, Carvalho, rico fazendeiro, compre-o. Quando se está para concluir o negócio, aparece Souza (compadre daquele), que viera investigar o comparsa de Valentina, Gustavo. Decididos a não saírem lesados dessa história, escondem-se (bem ao estilo da farsa) e assim ouvem dos dois tratantes os esquemas para o próximo trambique, desta vez na roça, contra Souza. A cena se encerra depois de os dois saírem do esconderijo e darem uma sova de

⁶⁴ Na peça um espectador, no palco, explica: “[...] sujeito que finge ser do público, que fala como por acaso, [...] e, que, no fim das contas, não passa de um ator com mais ou menos espírito.” (AZEVEDO, 2002, p. 378, vol. IV).

⁶⁵ A atuação das alegorias: Anjo da Humanidade, Fé, Esperança e Caridade, resume-se a poucas cenas, sem impacto na história.

bengala nos trapaceiros, com Valentina desmaiada, pois perdera sua joia, e com a mensagem dos fazendeiros de que o ocorrido no palco tenha servido de lição “aos tolos da roça e aos espertos da corte”. Mais uma vez, observamos o uso de elementos farsescos. Há o pretense esperto – Carvalho que é ludibriado pela amante – o recurso de estar escondido, no palco, e a pancadaria.

4.4.3.1 A cocote, o fazendeiro, o pelintra e o joalheiro

Valentina é construída de modo caricato e satírico⁶⁶. Nela tudo é carregado, exacerbado. Sua atuação lembra as personagens dos dramalhões⁶⁷ da época. Atira-se ao chão, bate os pés, esperneia, ajoelha-se, chora, soluça, ameaça matar-se. É também grandiloquente:

Valentina (Erguendo-se): Sufocar o meu desejo!
 Matá-lo logo ao nascer!
 Esquecer! Fora um suplício!
 Pois desejar hei de em vão? (Batendo o pé.)
 Oh! Não! Não... Mil vezes não! (AZEVEDO,
 2002, p. 522, vol. IV)

Todo esse barulho por nada (ou quase nada). O desejo a que se refere é a obtenção da joia. As ações e falas incongruentes, contudo, não deixam de ser percebidas por Carvalho que a compara a Adelaide Ristori, famosa atriz italiana.

Mesmo depois de todo o empenho (adulações, agrados, insistências), Valentina não consegue persuadir o amante a comprar-lhe o presente. Apela outra vez para a retórica:

⁶⁶ A figura da prostituta é usada desde a Comédia Antiga (ARÊAS, 1990, p. 40).

⁶⁷ Marcado por exageros sentimentais, inverossimilhança; clichês e convenções do velho teatro, o dramalhão tinha muito destaque nos palcos fluminenses, no século XIX, embora tivesse nascido “do que havia de *pior* nos melodramas” (GUINSBURG et al., 2006, p. 119). Contava com traduções do francês, textos portugueses, ou mesmo brasileiros. Alvo da crítica dos escritores e intelectuais pela falta de qualidade literária, esse tipo de peça foi combatido por Machado de Assis e por A. Azevedo. “Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçados⁶⁷ e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a verdade” (A. Azevedo⁶⁷, apud FARIA, 2001, p. 608).

Valentina: O senhor
 Não traz o meu puro amor
 Dentro do *porte-monnaie*.
 Paga poltrona macia,
 Leito fofo e perfumado,
 Suntuoso cortinado,
 Custosa tapeçaria.
 Os carinhos de uma amante
 Com beijos se restituem:
 Eles não se retribuem
 Com o sujo metal sonante.
 Este rifão acertado
 Sempre na memória traga:
 Amor com amor se paga... (AZEVEDO, 2002, p. 541, vol. IV)

Assim que consegue a adesão inicial do fazendeiro, pois seus argumentos são razoáveis, a mulher mostra-lhe que este a mantém porque gosta do luxo e da beleza. Deve, por isso, arcar com o custo da satisfação desse prazer.

Essa comédia foi composta em versos, o que, de certa maneira, torna a personagem mais artificial, tendo em vista que nas relações cotidianas não nos expressamos assim. Nesse caso, a forma lírica acentua a natureza calculista escolhida pela *cocote* como modo de vida. Em relação ao novo amante, seu fingimento beira o grotesco: diz amá-lo como a mais ninguém, contudo, a cada momento pergunta-lhe o nome; chega até mesmo a chamá-lo de poeta.

Ela sabe-se bonita e é engenhosa o suficiente para aproveitar ao máximo as vantagens desse fato. A casa, com a mobília extremamente luxuosa e requintada, cuja sala, iluminada a gás, conta com sofá, poltrona, escrivaninha, porta-joias, tapetes e cortinas, piano etc, alerta os amantes e o leitor/espectador quanto ao bom e caro gosto da moradora. Forma um conjunto com a personagem de modo a espelhá-la. O ambiente torna-se carregado e intimidador, de tal forma que Valentina inclusive o utiliza na argumentação contra Carvalho.

Quanto a sua fala⁶⁸, procura exprimir-se escolhendo as palavras, em determinadas ocasiões, porém faz uso da linguagem popular e da gíria, em episódios de muita raiva, ou quando em companhia de Gustavo e do Joalheiro.

⁶⁸ A. Martins, em “A Gíria-Joia e o Jargão do Joalheiro”, demonstra a habilidade do escritor ao adequar a forma poética à fala das personagens nessa obra, pois, em consonância com o interlocutor, falam de modo polido (por meio de palavras rebuscadas, figuras de linguagem), ou casual (gírias e ditos populares). (MARTINS, 1988, p. 126-128).

O título da peça encerra a ambiguidade: de que joia se trata? Tanto a *cocote* quanto a joia têm o papel de enfeitar e custam caro. A beleza de ambas é ostensiva, as duas são frias e não têm sentimentos. De igual modo, apenas quem tem poder financeiro (ou financeiro e político, a exemplo de outros amantes de Valentina) consegue adquiri-las. O único traço dessemelhante é aquele que diz respeito à autenticidade: os brincos são verdadeiros, a *cocote*, não.

Já vimos, na segunda parte do trabalho, que Carvalho está mais para o velho lascivo das comédias, do que para o mocinho cuja intenção é salvar a dama perdida. Não obstante ter-se na conta de esperto, quase se deixa lograr por Valentina e pelo Joalheiro. Devido à posição privilegiada, mesmo tendo que “amargar” com despesa tão alta na compra dos brincos, sabe que não ficará no prejuízo.

Ante a insistência da amante, primeiro pensa em dissuadi-la, depois em enganá-la, com a alegação de que o presente pretendido não valeria o preço pedido pelo Joalheiro. Quando este, supostamente, aceita sua oferta, bem abaixo do valor de mercado, não há mais nada a fazer, a não ser pagar.

Temos, então, a figura do pretense esperto, que oferece oportunidade para o dramaturgo zombar daqueles que, movidos pelo capricho e pelo dinheiro, deixam-se levar por aparências.

Acreditamos ser sua construção mais cômica do que satírica, uma vez que os defeitos a ele atribuídos são mais leves e tratados com graça. Em uma das cenas, por exemplo, adormece lendo um periódico satírico, *O Mosquito*. Ao acordar, relata o pesadelo tido, com uma turba de mulheres ensandecidas a persegui-lo, com beijos e abraços. Valentina as liderava e, como no sonho estava na fazenda, sua mulher de tudo fica sabendo.

A personagem de Gustavo, por sua vez, já apresenta os traços do pelintra. Veste-se bem, mas vive de explorar Valentina e a boa fé alheia. É dado ao jogo e à boa vida. A ação é sempre calculada.

A linguagem usada reforça a caracterização de pelintra com o uso da gíria. Tendo em vista que muitos clientes (ricos e políticos) são levados a Valentina por ele, entende-se ser frequentador das altas rodas.

Gustavo: um fazendeiro é mina; e quanto mais se explora,
mais ouro dá!... Pois bem, caríssima senhora,

– não é por me gabar – acredito que o seu
 é muito bom, mas tenho um ótimo! (AZEVEDO, 2002, p. 516,
 vol. IV)

O Joalheiro, por seu turno, nessa obra, tem a função de revelar o caráter caprichoso e maquinador da cortesã.

O Joalheiro: Não tentei nunca, nem gosto
 de tentar quem quer que seja (Entregando a joia a Valentina, que a
 examina.)
 Venho mostrar-lhe uns brilhantes
 como o Farâni os não tem;
 Se os quer comprar, muito bem!
 Se os não quer, passo adiante.
 Não tento... não sei tentar...
 Apenas lhos ofereço...
 Nem sequer os encareço...
 Isto é pegar, ou largar!
 Veja bem que são granditos!
 Sem jaça... veja...sem jaça...
 Examine... veja... faça
 o que quiser! (AZEVEDO, 2002, p. 518, vol. IV)

O intuito das personagens em cena é convencer, persuadir (como bem afirma A. Rosenfeld, 1965). A retórica do joalheiro é típica de vendedor: nega o que de fato pretende. Sabe que a mulher gosta de objetos caros e luxuosos e pode pagar por esses. Enaltece as qualidades dos brincos e insinua ser ela uma cliente especial (vem oferecer-lhe em primeira mão), mas deixa claro que, apesar de fazer-lhe preço diferenciado, conta com outros clientes que podem comprá-los.

Em certa parte da trama, Carvalho desqualifica-o, pois diz a Valentina que se tratava de um “judeu tratante”. Tendo em vista que o vendedor dá mostras de ser usurário e que a figura dos judeus⁶⁹ está frequentemente associada a tal prática, poderíamos supor que o Joalheiro é semita ou tenha essa ascendência⁷⁰. Quando o Joalheiro, escondido, ouve essa denominação, fica indignado.

⁶⁹ Segundo G. Sarmiento (2007), “as etnias mais concorrentes para a formação física e do caráter do pelintra foram o cigano e o judeu, ambos utilizados para indicar a errância, o espírito mercante e o estranhamento provocado por tipos sobreviventes à margem das origens cristãs e gregárias.”

⁷⁰ U. Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (2004), traça o imbricado relacionamento entre história e ficção, ocorrido até a divulgação das ideias dos *Protocolos dos sábios do Sião* (claramente ficcionais)e demais textos ficcionais ou pretensamente científicos que propalaram ligações entre a

O Joalheiro: Tolo! Chamar-me judeu
e tratante! Eu tudo ouvi
por trás daquela cortina! (AZEVEDO, 2002, p. 545, vol.
IV)

Todavia o vendedor, ao longo da trama, demonstra ser interesseiro, ardiloso e enganador, compondo o tipo estereotipado do judeu, aqui com finalidade satírica. A cena mais ridícula protagonizada por ele vem a ser a do momento em que se despede da joia como se fosse sua amante:

O Joalheiro: [...]

Alvos brilhantes, peregrina joia,
vou brevemente me ausentar de vós!
De vendedor não julgueis ser tramóia
este elogio que vos teço a sós!

Ninguém nos ouve nem nos vê; portanto
não é suspeito o cândido louvor.
Sinto nos olhos da saudade o pranto,
sinto no peito a languidez do amor!
[...] (AZEVEDO, 2002, p. 547, vol. IV)

O Joalheiro recebe tratamento satírico, sobretudo, por dispensar afeto a um objeto inanimado. Além do mais, coloca-se em posição inferior a esse, uma vez que o trata por vós. Ao contrário do que é dito, a platéia o ouve e o vê, portanto, o “cândido louvor” é suspeito.

Afinal, aceita participar do esquema planejado por Valentina para conseguir a soma total dos brilhantes e revela ser um malandro também.

4.5. De 1886 a 1897 – Alegrias e tristezas do novo regime

Em 1882, o autor de *O Mambembe* viaja a Portugal e de lá regressa com novas ideias para suas comédias. Quando lança em 1884, em parceria com Moreira Sampaio, a revista *O Mandarin*, o sucesso alcançado sem dúvida se deve também ao fato mencionado. A. Martins (1988, p. 63) inclusive atribui a essa grande receptividade do público a opção posterior de A. Azevedo por tal gênero. Alguém poderia argumentar que também nesse caso há personagens alegóricas e tipos abrangentes (O Homem do Quiosque, O Poeta Lírico, Um Pai de Família etc). A grande diferença, porém, está na inclusão da caricatura viva – uma das convenções mais importantes desse gênero, segundo Neyde Veneziano (1991, p. 135) –, encarnada na personagem do Barão do Caiapó, de João José Fagundes de Rezende e Silva, barão do café da época. Houve então muita polêmica, que consistia na melhor propaganda, naquele período, e, finalmente, a revista caiu no gosto fluminense.

4.5.1 O Fausto brasileiro

Com *O Bilontra* (1886)⁷¹, revista-de-ano de 1885, nosso teatrólogo conseguiria, igualmente, grande sucesso de público⁷². De modo sucinto, a história da peça trata de

⁷¹ Tal como as revistas-de-ano daquele período, *O Bilontra* compõe-se de um prólogo, três atos, formados por dezessete quadros, contendo, desde uma cena única até treze, ricas e variadas, mais três apoteoses, uma ao final de cada ato. Pode-se facilmente perceber que não há unidade de tempo, nem de ação, e o espaço, variadíssimo, abrange, por exemplo, o fantasioso (Reino do Jogo, cintilante de ouro e luz), o referencial (Rua do Passeio, muro do convento da Ajuda, a ser demolido), o público (a praia, a Rua do Senador Dantas, o *Derb Club*) e o privado (sala de Faustino, sala da casa do Comendador). Para se ter ideia da multiplicidade, profusão e rapidez das cenas, há quase uma centena de personagens (!), cujo detalhamento, explicação e contextualização, certamente, levar-nos-ia a outro trabalho. A música, o coro e as coplas merecem um estudo em separado (naturalmente não aqui), pois mostram-se componentes essenciais para a teatralidade da peça. Em não poucas cenas, é por meio desses elementos épicos que são expostos a função e a identidade de algumas personagens e os acontecimentos vivenciados pela sociedade de então.

⁷² Essa revista baseia-se num curioso caso ocorrido no Rio de Janeiro, em 1884, no qual o rico comerciante português Joaquim José de Oliveira pretende adquirir um título de nobreza. Miguel José de Lima e Silva, um caixeiro, propõe-lhe, mediante a quantia de três contos de réis (uma fortuna considerável), consegui-lo. Quando descobre que fora enganado (não antes de organizar uma grande festa para comemorar o título de Barão de Vila Rica), pois era falso o decreto imperial que concedia o desejado título, o comerciante entra com um processo na Justiça contra o caixeiro, por estelionato. A notícia é divulgada pela imprensa, e o caso vira assunto de muitas semanas, em toda a cidade. Arthur Azevedo, para a infelicidade maior do comerciante português, já era renomado jornalista e escritor de

Faustino, jovem desajuizado que desbarata a herança e, sem ter meios de sobreviver, aceita a companhia de Jogatina e juntos partem para a cidade do Rio de Janeiro. Nessa cidade, desfilam bilontras e bilontragens de todos os tipos e tamanhos, desde o caso do Inspetor que cobra para não prender a dupla que andara jogando; o do roubo num Consulado; o do Comendador que mudara de partido (do Conservador para o Liberal) apenas de “fachada”; o das várias jogadas políticas, o do golpe do baronato; entre outros.

4.5.1.1 O Bilontra, o Português, a Jogatina e o Trabalho

A personagem de Faustino já havia aparecido em várias cenas antes de Alexandre cantar o rondó com a descrição daquilo que era bilontra. Esse expediente permite, então, à platéia reconhecer tanto Faustino quanto as demais personagens e situações como bilontra (determinado tipo de malandro), quanto bilontragens, isto é, malandragens ou malandricas.

São de observar aí [na palavra *bilontra*] os semas de play-boy, de malandro; de rapaz auto-suficiente, dissipado e semostrador; de velho metido a rapaz. Em suma, bilontra é um indivíduo metido nos trinquês, meio vazio por dentro, mas com ares de *gentleman* (MARTINS, 1988, p. 118, acréscimos nossos).

O bilontra da peça, Faustino, opta pela vadiagem, pelo jogo, está sempre fugindo da polícia e do trabalho (qualquer semelhança com Leonardo é mera coincidência). A arma capaz de garantir-lhe o sucesso é a astúcia. Vale-se também das boas relações, de outro modo, não teria acesso ao Comendador Campelo. Seria o meio termo entre o pelintra e o capadócio, ou seja, um malandro intermediário, preocupado com a aparência (“calças apertadas,/ chapéu de fitas espantadas,/ em cada pé bico chinês”), mas permitindo entrever o disfarce, a discrepância (é bilontra,

comédias. Tendo conhecido o fato, esmerou-se, juntamente com Moreira Sampaio, em recriá-lo, teatralmente.

mas finge ser inglês). A prática da bilontragem exigiria certo sacrifício (“é sacerdócio”) e, embora tal tipo social e sua ação fossem conhecidos e reconhecidos naqueles tempos, ainda não estavam formalizados (“É bom que se saiba, antes do mais, /Que esta palavra não se encontra/ no dicionário de Moraes.”) (AZEVEDO, 2002, p. 1351, vol. IV).

Como já assinalado, o uso do rondó cantado pela personagem Alexandre indica a preocupação de que aquele público de então acompanhe o que se passa em cena. Por outro lado, existe o delineamento de um *tipo* particular da sociedade carioca (e, por extensão, da brasileira), – o malandro.

Uma vez que, na obra, exhibe traços de bom moço seduzido por Jogatina (no texto, descrita como bela) e não habituado ao trabalho, pois vinha de família bem situada, é alvo mais cômico que satírico. Não obstante a redução do nome – Faustino, não Fausto, e o tom paródico⁷³ dessa revista (redução da redução), a personagens mais sofre perseguição, fome, falta de dinheiro (aquele do golpe gastara no jogo), exploração do que goza os prazeres do ócio, do jogo, da aventura e da companhia da mulher. Cada vez que encontra Trabalho, prega-lhe vigoroso pontapé, o que é cômico também. Em suas falas, observamos o uso de ditados populares, o que, seguramente, estabeleceria maior empatia com a platéia. A leitura que fazemos hoje de tal emprego destaca o caráter popular⁷⁴ daquela personagem. Fernando Mencarelli (1999) cita uma alteração no final da peça, ao longo da sua temporada de exibição, à época. Após ser absolvido da acusação de estelionato, Faustino casa-se com uma velha prostituta e passa a viver às suas custas.

⁷³ O texto dramático estudado (*O Bilontra*) estabelece, principalmente com o *Fausto* de Goethe, um tom paródico, tendo em vista que são elementos comuns entre as duas peças: a personagem que parte à procura de algo que lhe falta; a semelhança de nomes – Fausto, nesta, e Faustino, naquela; a existência das entidades Bem e Mal – Deus e Mefistófeles e Trabalho e Ociosidade e, a seguir, Jogatina; a escolha que a personagem deve fazer entre uma e outra; e uma cena em que, tal como Fausto, Faustino se encontra com o Gênio do Fogo. No entanto, podemos observar apenas o aproveitamento desses elementos, sem dúvida, voltados à sátira, pois estamos tratando de uma revista, mas é clara a intenção do autor de espelhar a sociedade daquele período, e não satirizar a obra ou o escritor alemão. Essa marca metateatral (a paródia), característica do gênero cômico, “transforma a comédia numa interrogação sobre a natureza da representação dramática, desvendando-lhe uma faceta comumente negada: a de gênero intelectual e sofisticado”. (ARÊAS, 1990, p. 19) Destacamos, ainda, que o texto azevediano estudado dialoga (entre um sem-número de referências, citações e alusões) com as Moralidades medievais, na oposição Trabalho X Ociosidade (e depois Jogatina), representantes do Bem e do Mal, respectivamente; com a obra de Alexandre Dumas, na personagem do *Conde de Monte Cristo* e com a figura do escritor Victor Hugo (falecido em 1885), a quem a apoteose final é dedicada. Tanto Victor Hugo quanto Dumas, de acordo com C. Braga (2003, p. 42), assim como outros que serviram de modelos para nossa dramaturgia o foram por utilizar o drama como reflexo da sociedade que os cercava e das questões de seu tempo.

⁷⁴ O uso de ditados populares, gírias e alguns xingamentos, permitiria maior identificação e aproximaria a personagem do público.

Na edição consultada (AZEVEDO, 2002, vol. IV), porém, o final é outro. Depois da absolvição, Faustino rende-se ao Trabalho. Quando vê esses sonhos de grandeza desfeitos, o bilontra se rende à força coercitiva do trabalho. Entre o feijão e o sonho, escolheu não morrer de fome.

Torna-se, desse modo, modelo para a sociedade, integra-se ao mundo moderno e capitalista, abandonando as agruras de se viver num “mar repleto de tubarões”. Opta pela vida pacata e modesta, sem aventuras (quem sabe seguindo o exemplo de Leonardo Pataca, ou de uma personagem mais famosa e universal, como Ulisses).

A *caricatura*⁷⁵ utiliza-se da simplificação de traços para sua composição; no entanto, diferentemente da personagem-tipo, estiliza, por meio do exagero, da exacerbação, determinados traços físicos, intelectuais ou morais. Em oposição a esta, a caricatura tende a ser mais particularizada e escolhe como matéria um indivíduo, comportamentos ou ideias mais definidos (LEITE, 1996, p. 34).

Seguindo ainda a argumentação de Sylvia H. T. de A. Leite (1996, p. 34),

A caricatura implica a ampliação intencional do traço básico que a sustenta, exigindo necessariamente o exagero, a deformação, a distorção, e uma configuração grotesca; [...]. Na construção da caricatura, um atributo considerado fundamental é enfatizado e ampliado, assumindo as outras marcas um papel acessório; há um efeito de contaminação da parte ampliada para o conjunto da personagem, espreado-se o efeito de desgaste daquilo que é propositadamente distorcido para toda a figura do caricaturado.

No teatro, a caricatura, por intermédio dessa particularização, do uso do exagero, da deformação, da distorção e do grotesco referidos pela pesquisadora tem por base uma personalidade que se destaca, normalmente por um traço negativo, um deslize, uma falha de conhecimento público. Lembremos que o emprego de caricaturas de políticos e religiosos no teatro esteve muitas vezes proibido, pois

⁷⁵ G. Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003), analisa detalhadamente a transformação da caricatura (na forma pictórica) desde a sua utilização como simples divertimento, em que se distorcia, com intenção satírica, figuras inspiradas na *Commedia dell'Arte*, no século XVI; passando, antes e depois da Revolução Francesa, a ser usada como instrumento de sátira política e anticlerical, graças ao crescimento da imprensa, nos séculos posteriores; e, chegando ao século XIX, a caricatura tende a ser “domesticada” pelas elites, voltando-se para uma crítica mais social, dirigida à burguesia, à moda, à arte moderna, e amplia sua atuação penetrando na publicidade e compondo os retratos-charge, os quais não visavam, necessariamente, ao riso de derrisão.

constitui forte instrumento de erosão do poder representado por essas classes. No texto escolhido, a platéia reconhecia o rico comerciante português Joaquim José de Oliveira (que pretendia adquirir um título de nobreza) na personagem do Comendador Campelo.

O fato de o comerciante ter sido alvo de chacota pelos jornais em si já configuraria motivo para inspirar a personagem, porém ser estrangeiro, no caso, *português*, conferia maior vigor à caracterização de Campelo.

De acordo com Propp (1992, p. 62), os estrangeiros normalmente nos parecem ridículos, pois manifestam cultura (costumes, gestos, idioma e vestuário) muito diferente da nossa, e é propriamente a constatação da diferença o fator de comicidade. A. Azevedo, conforme nos esclarece N. Veneziano (1991, p. 133), adota o tipo do português, figura bastante promissora em sua obra, embora a intenção não fosse atacar aos portugueses, pois, conforme esclarece a pesquisadora (1991, p. 134), o dramaturgo maranhense não era jacobino. Era, inclusive, filho de português.

O Comendador de nossa história mostra-se bastante ingênuo, a ponto de se deixar enganar por Faustino. Por outra via, tem a vaidade exacerbada, patente em suas pretensões tolas, pois não lhe bastava ser rico, queria também posar, com um título de barão, diante da sociedade, o que, conforme vimos, ia na contramão do que essa sociedade progressista pretendia. No plano político⁷⁶, apresenta-se como um verdadeiro vira-casaca, tanto pela fala (logo que muda de partido, vive a dizer-se um liberal da velha guarda, quase até o fim da comédia), quanto pelo gesto (já descrito, de virar, literalmente, a casaca). Seu consequente malogro na história parece ter agradado à plateia fluminense, dada a centena de re-encenações que aquela revista teve então.

Hoje, apesar de essa personagem ser composta por exagero e contraste, vemo-la como tipo, pois não temos mais a pessoa real em que se inspirou, perde-se a individualização. Esse é o preço que esse recurso satírico paga: ser datado, circunstancial, dependente das referências históricas (LEITE, 1992, p. 92). Campelo deixa de apresentar conotação satírica e passa a ser mais cômico, assim como os estereótipos televisivos do português pouco inteligente.

⁷⁶ Pode-se dizer que esta personagem representa a política governamental de então, tendo em vista que os partidos Conservador e Liberal não tinham projetos políticos e interesses substancialmente diferentes e revezavam-se no poder.

Jogatina aparece como princesa (jovem e bonita) e exibe-se como a subversiva, ao introduzir, no Reino do Jogo, seu pai, os jogos tidos como pertencentes à canalha. Essa alegoria, comadre na revista, encarna, de modo ambíguo, as seduções dos jogos em geral⁷⁷. Guia Faustino pela cidade e o induz à prática de trambiques e falcatruas. Cantando, ela se apresenta:

Jogatina: A jogatina eu sou!
 Por'í além contente vou!
 A vida eu levo assim,
 Que o mundo alegre é para mim.
 Que importa que a Moral,
 Não sei por que, me queira mal?
 Hei de cantar e rir,
 Não hei de nunca me afligir!
 Leviana sou, talvez, porém,
 Filósofa também!
 Quem se prostrar
 No meu altar
 Será rico e feliz.
 Fortuna dou,
 Benigna sou
 Até cos imbecis.
 [...] (AZEVEDO, 2002, p. 1337-338, vol. IV)

Essas promessas de riqueza a quem seguiu-a não se cumprem. Faustino (e outros jogadores da cidade) é perseguido por policiais, tem que pagar propina, perde o pouco conseguido nas mesas de jogo, passa fome e vive ao sabor da (má) sorte.

A personagem assume modos e falas convincentes, permite a movimentação pelas ruas da cidade, no entanto, mais ao final, revela o verdadeiro caráter manipulador, dissimulado e negligenciador da ordem. A jogatina, disseminação do jogo pelo reino, corrói os valores responsáveis pela manutenção e bom funcionamento da sociedade, ainda que, num primeiro momento, possa se mostrar encantadora, prazerosa, agradável e acenar com riquezas e benefícios.

Tão logo Faustino se vê sem casa, sem dinheiro e cheio de dívidas, surge o Trabalho e oferece solução para esses problemas:

⁷⁷ À época discutia-se frequentemente acerca do fato de o país, sob o governo de D. Pedro II, ter-se transformado no paraíso dos jogos.

Trabalho: [...]
 Nesta batalha
 Quem não trabalha
 Nem a mortalha
 Ao menos pode obter;
 É condenado,
 É reprovado,
 Vituperado:
 Só lhe resta morrer!
 Foge ao perigo!
 Se vens comigo,
 Se és meu amigo
 Inda serás feliz!
 Não é negócio,
 Neste país,
 Viver entregue ao santo ócio!
 [...] (AZEVEDO, 2002, p. 1332, vol. IV)

A personificação do trabalho concentra, objetivamente, as implicações que o fazer ordeiro e assalariado trazem ao trabalhador. Por intermédio de linguagem simples, sem afetação e direta, a personagem aponta aspectos negativos do ócio: não ter como manter-se dignamente, ser mal-visto pela comunidade, sofrer críticas e xingamentos e “morrer” socialmente.

Aqui também é possível observar (como acontece com Jogatina, ora boa, ora má) que a caracterização é ambígua. O trabalho recebe tratamento cômico, porque, tão logo aparece, quase sempre é enxotado com um pontapé (recorda as cenas dos palhaços de circo), ouvindo de Faustino, algumas vezes, a denominação de “bisbilhoteiro” e “maçante”.

O fato de travestir-se nas diversas profissões, no decorrer da história, permitindo-lhe estar em diferentes ambientes, é igualmente cômico, na medida em que esse travestimento provoca surpresa, tanto em Faustino como no leitor/espectador. Concomitantemente, reforça os predicativos de “bisbilhoteiro” e de “maçante” a ele atribuídos pelo bilontra. Ademais, notemos que as profissões que ele oferece são compatíveis com um universo simples, laborioso, anônimo, bem distante, portanto daquilo que Faustino (“filho de algo”) almejava (reconhecimento, riqueza, destaque).

A abnegação e persistência com que o Trabalho acompanha Faustino (requisitos indispensáveis ao mundo do trabalho) garantirão a vitória sobre a Jogatina.

Quanto ao título dessa comédia, notamos o artifício de atrair a atenção do leitor/espectador pelo uso de uma palavra de cunho popular, muito provavelmente, provinda de gíria, apta a incorporar os significados dados pelo autor.

O Reino do Jogo (espelho fantástico do reinado de D. Pedro II) está distante, preocupa-se em agradar aos súditos mais nobres e expulsa de seus domínios a *gentinha*. A cidade – e por extensão o Brasil – fica à mercê das bilontragens em profusão. Quando o representante máximo da nação não cumpre com as obrigações, que obrigação o povo tem em cumpri-las? O leitor/espectador, estarecido, talvez se console com a opção de Faustino pelo trabalho digno, sinal de que haveria, no futuro, chance de o país transformar-se numa civilização melhor.

4.5.2 Panorama em movimento

A revista-de-ano *O Tribofe* (1892), décima do autor, propunha-se a revisar os acontecimentos do ano de 1891⁷⁸. Os compadres Frivolina (personagem mítica, musa das revistas-de-ano) e Tribofe (naturalista russo) circulam pela cidade do Rio de Janeiro, a fim de aplicar todo tipo de golpe que lhes fosse oportuno. Ao mesmo tempo, chega à cidade uma família mineira de São João do Sabará: o pai, Eusébio; a mãe, Fortunata; a filha, Quinota; o filho, Juca, e a criada, Benvinda. O objetivo dessa família não é, como se poderia esperar, conhecer a capital federal, mas, sim, encontrar o noivo da filha, Gouveia, o qual, após a palavra dada, alegara ter negócios a resolver na capital e não aparecera mais.

Novamente temos os quadros típicos da revista os quais se sucedem enquanto a dupla Frivolina e Tribofe engambela os cariocas; os matutos buscam o noivo da

⁷⁸ Quanto aos aspectos referenciais, tal obra tem como pano de fundo o primeiro governo provisório (1889-1892), época marcada pelo aumento cambial, derivado da mudança no sistema de trabalho, chamado *Encilhamento*. No entanto, segundo N. W. Sodré (1979, p. 300), as acomodações do sistema interno, com a finalidade de adaptar-se às estruturas capitalistas externas, levaram à considerável redução no padrão de vida, sobretudo das camadas média e baixa, pois praticamente tudo o que consumiam, de vestuário a alimentos, era importado. Importação que implicava alterações de taxas cambiais, as quais, por operarem o mecanismo da concentração de renda, beneficiavam apenas os exportadores. Essa condição fomentou a primeira crise desse novo regime e, em conjunto com uma série de fatores, levaria o então presidente Deodoro da Fonseca a renunciar.

filha; e este foge-lhes: o de teatro; o da imprensa; o das doenças; o da política, o dos esportes etc.

4.5.2.1 Tribofe, Frivolina, o fazendeiro, o pelintra e a mulata

Ao contrário de *bilontra*, que depreendemos ser um tipo de malandro, e, em consequência, *bilontragem*, qualquer tipo de trapaça ou velhacaria; nessa peça, os mais diversos engodos, do Encilhamento ao aumento dos aluguéis, do conto do vigário à falsificação de notas, são denominados *tribofe*. Se antes o sujeito nomeava determinado procedimento, agora são os procedimentos escusos que nomeiam o sujeito. Este personifica as tramoias, sejam de origem política, ou dos mais diversificados setores da sociedade. O dramaturgo faz questão de explicar a variedade de sentidos da palavra *tribofe*:

Frivolina [recitando]: [...]

Como gíria de esporte aplicá-lo
Tenho visto, e somente indicar
A corrida em que perde o cavalo
Que por força devia ganhar;
Mas a tudo se aplica a palavra,
Pois em tudo o tribofe se vê;
Qual moléstia epidêmica lavra,
E não há quem remédio lhe dê.
[...]

Mas nenhum sabichão que se esbofe,
Desejoso de tudo saber,
O novíssimo termo – tribofe –

Em nenhum dicionário há de ver. (AZEVEDO, 2002, p. 43-44, vol. V)

Tribofe, no entanto, não é seduzido por Frivolina. Aceita segui-la, depois que ela o rejuvenesce. Na sequência encarregar-se-ão de alugar péssimas casas por preços exorbitantes, negociarão ações na Bolsa, estarão envolvidos em jogos de azar etc.

Estrangeiro, Tribofe pode declarar: “Eu chamo-me Uranga, e tenho uma vantagem, que me há de abrir as portas da fortuna: não nasci neste país de burros!” (AZEVEDO, 2002, p. 72, vol. V). Dessa forma justifica o fato de estar interessado na concessão de uma empreita. Por ser russo, estaria mais habilitado ao serviço que os nativos (pensamento corrente naquele tempo, aliás).

A alegoria Frivolina, numa copla, apresenta-se:

Frivolina: De Aristófanés sou neta:
 Nasci na Grécia pagã;
 Sagrou-me um grande poeta;
 Sou graciosa e louçã.
 Troquei a sátira eterna
 Pela pilhéria moderna!
 Tenho exercitada a perna
 Nas delicias do cancã! (AZEVEDO, 2002, p. 40, vol. V)

Elemento mais gracioso, Frivolina assume o papel da *comère* e, ao lado de Tribofe, aplica golpes e trapanças pela cidade afora. O tom satírico recai sobre as circunstâncias e não sobre ela ou sobre Tribofe. São dois espertalhões que sobrevivem graças às condições caóticas instaladas na capital federal. O meio mais os determina do que vice-versa.

Ernestina, tal qual Valentina, tipifica a prostituta de luxo, mais refinada (francesa). Em cena, está constantemente levando os amantes à Rua do Ouvidor, a fim de que lhe comprem algo.

Embora mudem os amantes, seu discurso de amor único e puro é sempre igual.

Ernestina: [...]
 Por ti eu padeço e choro...
 Tem compaixão de meus ais!
 Querido, como te adoro!...
 E ao teu dinheiro inda mais... (AZEVEDO, 2002, p. 100, vol. V)

Ganha, assim, contornos mais caricatos e funciona como ilustração dos perigos daquela cidade. Não é tão bem delineada como Valentina, nem seu papel tem o desenvolvimento do de Lola (d' *A Capital Federal*), que veremos na sequência.

Diferentemente de ambas as citadas, a cortesã fala francês:

Ernestina: *Eh bien! Viens diner aujourd'hui chez moi...chez ta p'tite Titine...
[...] Si tu ne viens pás, j'irais te chercher jusqu'au bout du monde!*
(AZEVEDO, 2002, p. 55, vol. V).

O fazendeiro Eusébio (bem como a família, com exceção de Quinota) exerce papel mais cômico: sua fala é carregada nos solecismos, mostra-se malicioso e deixa entrever ter sido ele o iniciador sexual da criada Benvinda. Na cidade grande é arrastado pelos prazeres que Ernestina lhe proporciona, desperdiça bastante dinheiro com ela, não obstante a família passe os maiores incômodos, buscando, em hotéis e albergues, lugar para se instalar.

Eusébio: *Magine que nós chegemo onte e procuremo cômodos em todos os hoté. Nem um quarto desocupado! Quisemo alugá uma casa... Quá casa, seu compadre! No Rio de Janeiro não há uma casa pr'alugá!...* (AZEVEDO, 2002, p. 38, vol. V).

Ou então,

Eusébio: eu arrependido não estou, porque a coisa não se pode *dizê* que não *seje* boa... Mas Dona Fortunata é que deve *está* furiosa! E então quando ela me *vi* assim todo janota, *co* esta roupa de *arfaiate* francês, feito *monsiú* da Rua do Ouvido!... Xi!... A madama! As *muié* nasceu para o tormento dos *home*!... (AZEVEDO, 2002, p. 75, vol. V)

Em dada ocasião, depois de se encontrar com Benvinda, nas ruas da cidade, num arremedo de *cocote* ("A mulata de luneta, minha Nossa Senhora!... Este mundo

ta perdido!...”), condói-se da situação e tenta arrumar-lhe um marido (AZEVEDO, 2002, p. 66, vol. V). Depara, em seguida, com um *capadócio*:

Sotero: (que entra cantando, e acompanhando-se à viola)
 Eu sou feliz quando tenho
 Uma fatia de pão,
 Um copinho de cachaça
 E uma viola na mão!
 [...]
 Diz uma velha cantiga,
 Que eu aqui posso *cantá*,
 Que não há nada mais *pió*
 Do que um *home* se *casá* (AZEVEDO, 2002, p. 68, vol. V)

Esse boiadeiro concorda com a oferta de um conto de réis do fazendeiro, seu conterrâneo, para que se case com a mulata. Aceita os duzentos mil réis de sinal (nunca vira junto tanto dinheiro) e se compromete a encontrar Eusébio mais tarde, a fim de tratar o casamento. Tão logo o fazendeiro deixa a cena, declara:

Sotero: [...]
 Meu pai foi sempre *sorteiro*,
 Meu avô *sorteiro* foi,
 E eu também de boiadeiro
 Não quero passar a boi... (Sai.) (AZEVEDO, 2002, p. 70,
 vol. V)

Sem nenhuma intenção de cumprir o acordo, recebe o dinheiro ainda assim. De forma diversa do pelintra, o capadócio fala de modo descuidado, gosta de música e é violeiro, prefere a liberdade das ocupações ao ar livre (neste caso, boiadeiro) e não rejeita uma cachaça. Embora Sotero não seja carioca nativo, demonstra esperteza necessária para ali viver, enquanto o fazendeiro, apesar de mais bem situado, não.

Quando percebe a natureza hipócrita de Ernestina (flagra-a beijando outro), Eusébio volta arrependido para a família. Seus defeitos são frutos do que ele mesmo chama de “fraquezas *humana*”. Não é hipócrita, admite os erros e tenta consertá-los.

Provoca o riso pelo contraste oriundo do modo de falar, da ingenuidade, da incapacidade de se adaptar aos modos citadinos. Pensamos tratar-se, contudo, de um

riso de acolhida, não de exclusão. O leitor/espectador não se sentiria a ele superior, mas igual na humanidade e nas fraquezas.

O noivo de Quinota, Gouveia, caracteriza-se por ser típico aproveitador. Assim como seus congêneres, gosta do ócio, de explorar a boa vontade alheia (nesse texto, vive dos lucros advindos das ações especulativas na Bolsa), de aparentar ser rico e de frequentar bons lugares. É jovem, fala com propriedade, sabe francês e tem bons modos. “Oh! Gouveia! Que é isto?! Que chiquismo! Farol no dedo!... Bravo!... Vejo que as coisas têm te corrido às mil maravilhas!...” Eis a reação de Pinheiro, um conhecido, encontrando-se com o rapaz (AZEVEDO, 2002, p. 56, vol. V).

Novamente o meio ocasiona fortunas e bancarrotas. O rapaz demonstra defeitos mais leves, que poderiam ser creditados à juventude e ao ambiente da cidade. Recebe tratamento mais cômico por isso.

Ao final, arruinado financeiramente, parte com a família mineira rumo à vida pacata do campo e à atividade mais honesta que era cuidar da fazenda da esposa.

Benvinda, seduzida pela promessa de liberdade, conforto e autonomia, feita por Figueiredo (que na trama é apenas citado), *lançador* de mulatas, abandona os patrões e inicia-se na prostituição. Quando reaparece em cena, já adquiriu novos modos de falar e de se vestir.

Benvinda (Dando-se ares e sibilando os ss.): Deseja alguma coisa?
Estou às suas *ordres* (AZEVEDO, 2002, p. 66, vol. V).

Ela percebe, contudo, que o casamento seria melhor alternativa do que viver nas ruas, à espera de quem quisesse pagar-lhe os favores. Arrependida, volta para a família de mineiros.

Seguir o primeiro que a abordou, enfrentar sozinha a capital federal, repleta de bilontras e tribofes, tentar mudar o modo de falar e agir são ações que provocariam, à época, um riso de exclusão. A platéia sentir-se-ia superior àquela criada pretensiosa e artificial. Hoje⁷⁹, todavia, essa personagem, pela ingenuidade, gera um riso de acolhida, um riso bom.

⁷⁹ Basta lembrar o sucesso sem precedentes que a peça de Marcos Caruso, *Trair e coçar é só começar* (1986), cuja trama gira em torno das confusões feitas pela empregada Olímpia, continua obtendo, com quase trinta anos de apresentações ininterruptas, por todo o país.

A noção da cidade grande como cheia de beleza, movimento, modernização e também de amarguras, carestia, desordem e tribofes se reforça em cada cena, cada quadro. cremos que, por esse motivo, as personagens aqui sejam mais esquemáticas, típicas, com pouca caracterização.

O Tribofe, de fato, não se personifica no naturalista russo. O Tribofe é a nascente República⁸⁰, regime em que tantos colocaram as esperanças e a fé, mas que se revela ardilosa, pernicioso, promotora do caos e do sofrimento dos cariocas e dos brasileiros. A sátira virulenta, encarnada no exagero, no contraste, na deformação, dirige-se a esse engano, o maior de todos até então. Num dado momento um hospital fluminense é comparado ao Inferno de Dante. As ruas e locais públicos da capital em nada seriam devedores daquele local.

No campo, mais afastado e menos sujeito às influências diretas do novo regime, os faltosos têm nova oportunidade de se emendar, e os noivos simbolizam a chance de um amanhã promissor.

4.5.3 Entre a paz e a guerra

Em 1895, A. Azevedo lança mais uma revista-de-ano, *O Major*, classificada como comédia fantástica, em prosa e verso, em um prólogo e três atos. No prólogo, estamos diante do Palácio da Guerra. Esta envia ao Brasil Politicagem, apesar do desdém de Ambição e Discórdia, a fim de prolongar a Revolta da Armada. Em terras fluminenses, um casal, Carioca e Tecla, e os filhos, Rosalina e Nhonhô, são viciados em jogos, portanto neles gastam o que seria para a alimentação, vestuário e até para o aluguel. Duas histórias se superpõem: a de Cesário, moço do interior do Rio de Janeiro, que pretende a todo custo conhecer o Major (na verdade, o presidente Floriano Peixoto) e o procura pela cidade; e a da família de jogadores, que, também, por seu turno, peregrina pela cidade à caça de locais para jogar e de palpites. Esse perambular pelos diversos locais da capital proporciona ao leitor/espectador a oportunidade de testemunhar os transtornos vivenciados pelos cariocas ante os

⁸⁰ Haja vista o grande número de caricaturas da República personificada, veiculado pelos jornais e revistas da época.

constantemente bombardeios, a incerteza sobre os resultados da batalha⁸¹ e o clima de transição que o país experimentava.

4.5.3.1 A família de Carioca, Beloneta e Pacífica

A personagem Figueiredo, em *A Capital Federal* (1897), é descrita como típico carioca do período: reclama de tudo, vive de negócios ilícitos, move-se por toda a cidade, gosta de luxo e de bons ambientes. Na revista *O Major*, a personagem Carioca personifica o jogador compulsivo, de tal modo que influencia toda a família. O pai, a mãe e os dois filhos andam pela cidade à procura de jogos.

Carioca: O tal joguinho do frontão
É de tirar couro e cabelo!
Tenho perdido um dinheirão
Na águia, no burro e no camelo!
Para os meus cobres apanhar
Todos os dias eu me atiro,
Mas é danado o meu azar:
Os cobres hão de lá ficar,
Nem sequer os juro eu tiro!
Se o céu no entanto me ajudar,
Num bookmaker eu hei de dar um tiro! (AZEVEDO, 2002, p. 158, vol. V)

E assim eles jogam nos cavalos, em bilhetes de loteria, nos bichos e são doidos por todo tipo de aposta. Há o exagero tanto com relação à quantidade das apostas, pois passam o dia a fazê-las, quanto ao modo como apostam, baseando-se em sonhos, palpites, números, os mais aleatórios possíveis.

⁸¹ O marechal Floriano Peixoto, assim como seu antecessor, Deodoro da Fonseca, enfrentou oposição de descontentes da Marinha, de monarquistas e de jovens oficiais, com os quais travou combates entre março de 1892 e março de 1894. Essa oposição recebeu o nome de Revolta da Armada.

Carioca: Já estamos reduzidos à expressão mais simples... O meu relógio e as bichas de minha mulher já foram para o prego... Ah! mas não há dúvida! Eu hei de dar um tiro num *bookmaker!* [...] (AZEVEDO, 2002, p. 174, vol. V)

Nessa passagem oferecem-lhe e à família um lauto jantar. Estavam famintos, mas declinam o convite, porque a casa de jogos iria fechar sem que antes apostassem.

[sobre o jogo]

Carioca: É uma imoralidade, é uma abjeção, é uma porta aberta para todos os crimes, bem sei... mas, observe, Dona Imprensa, observe que os que jogam são justamente aqueles que mais bramam contra o jogo! Oh! o jogo é invencível! (AZEVEDO, 2002, p. 187, vol. V)

Resolvidos a voltar ao jogo dos bichos, cada membro da família opta por um:

Dona Tecla: Eu sou cobra!

Rosalina: Eu sou cabra!

Nhonnô: Eu sou macaco!

Carioca: Eu sou burro! Vamos. – Passar bem! (Saem) (AZEVEDO, 2002, p. 188, vol. V)

O rebaixamento cômico provoca aqui o riso de exclusão. A mania compulsiva de jogar, gastando para isso tudo o que tinham sem lhes restar o valor indispensável para as necessidades básicas atinge o ápice quando eles, pelo jogo da linguagem, passam a animais irracionais.

A Imprensa: Essa pobre família personifica a ingenuidade, a toleima, a boa-fé e a cegueira deste povinho! (AZEVEDO, 2002, p. 188, vol. V)

Como se vê, o dramaturgo, falando pela voz da Imprensa, não queria dar margem a outras interpretações acerca da família de Carioca.

Em dado momento da comédia, Carioca, a mulher e os filhos aparecem rotos, maltrapilhos, e o pai, com as botinas estragadas, praticamente sem os sapatos (o que no Brasil, por muitos séculos, foi a marca do escravo). Deviam seis meses de aluguel e poderiam ser despejados a qualquer hora. Decidem, porém, apostar mais uma vez, mas com sistema diverso, jogariam no animal contrário ao do palpite.

Retomando a imagem da Roda da Fortuna que já usamos aqui, Carioca dá o almejado tiro no *bookmaker*, muda a sorte, decide abandonar o vício do jogo e pode, após tantos apuros, participar dos festejos em homenagem à vitória do governo na Revolta.

Beloneta (Politicagem disfarçada) personifica os males da guerra (o Mal) e representa o papel de *comère* dessa revista, e Pacífica, o Bem, também *comère*. De modo semelhante ao das demais revistas, Beloneta (diminutivo de *Belona*, deusa da guerra), enviada para tal missão, precisa fazer com que a revolta continue entre os brasileiros. Assumindo a forma feminina, todavia, assume também as suas fraquezas e apaixona-se por Cesário, jovem que estava de passagem pela capital.

Nessa revista o apelo sexual da *comère* é mais explícito, pois o rapaz sente-se atraído por Pacífica e explica à outra:

Cesário: O amor que te consagro e o afeto que lhe dedico são dois sentimentos bem diversos. As minhas relações com essa pequena são simplesmente platônicas, ao passo que nós... sim...

Beloneta: E é por isso que me desprezas. Se eu soubesse, tinha adiado... e não era tão cedo que...

Cesário: Fazias como a esquadra legal, que está para entrar todos os dias e nunca entra! Deixa-te disso: mais dia menos dia havia de se dar o combate decisivo. [...] (AZEVEDO, 2002, p. 169)

Nas demais personagens vistas até aqui, Frivolina, Jogatina, Política, Ociosidade, esse traço se mantém mais implícito, ao passo que, nesse caso, a referência sexual é direta. As relações, de modo geral, são mais sexualizadas em toda a revista. Carioca flerta com uma mulata no barracão em que se abriga com a família, Rosalina recebe um beliscão e uma cantada no baile do Cassino Fluminense, ali

também dois sujeitos (um deles capoeira) brigam em decorrência de uma cantada dirigida à esposa.

A certa altura, todas as personagens vão parar em um dos galpões construídos pelo governo para abrigar a população em treze de março (indicação cênica). Ali encontram, entre outros, uma mulata, um capadócio e Zé (português acompanhado da guitarra). Com o intuito de animar a estada naquele ambiente, cantam.

A Mulata: O Janjão foi recrutado
 Para a Guarda *Nacioná*;
 Onte eu vi ele fardado;
 Parecia um *Generá*!
 Ai! Que vida a vida minha!
 Como sofre uma *muié*!
 Eu em casa estou sozinha,
 E ele *drome* no *quarté*!

Tomara que isto se acabe
 E tenha baixa o rapaz,
 Pois só Deus sabe,

Ai,

A falta que ele me faz...

[...]

Como eu estou sozinha em casa,
 Sem um *home* ao pé de mim,
 Outro já me arrasta asa,
 Pois não sou coisa ruim.
 Se a revolta continua,
 O Janjão quando *vortá*,
 Vai rodando para a rua,
 Por ver outro em seu *lugá*!

Tomara que isto se acabe, etc. (AZEVEDO, 2002, p. 176-177, vol. V)

A sátira explícita, de conotação sexual, dirige-se ao homem que, por atender o desejo de mudar de *status*, será por outro passado para trás. O objeto satírico implícito é a decisão tomada pelo governo de recrutar os capoeiristas para integrarem a Guarda Nacional, durante a Revolta da Armada, o que denotava grande incoerência, pois as agremiações de capoeiras foram perseguidas e tidas como marginais desde a sua formação.

A personagem Pacífica entra em cena quando os ânimos estão exaltados, em várias ocasiões. No fim da comédia, parte seguindo Beloneta que fora enviada ao sul

do país. Cesário busca um ideal de político, por isso, não o encontra; despede-se da amante e viaja para outro lugar aonde pensa ter ido o Major.

4.5.3.2 Algumas cenas da revista

Em certo momento, como já referido, todos vão parar num dos galpões construídos pelo governo para abrigar a população dos bombardeios. Ali se formam vários grupos, os quais discutem a revolta (muitos apostam no governo), reclamam da falta de conforto (sentam-se ou dormem no chão), de água, cantam e apostam, claro. Quando da chegada de Cesário e Beloneta, esta atíça a discórdia. Pacífica, contudo, não se faz esperar, e acalma os ânimos dando-lhes a notícia do final do conflito e da vitória da esquadra legal.

Convencionalmente, os demais atos se ocupam dos infortúnios da Imprensa, atingida seriamente pela revolta, com suspensão de assinaturas, de propagandas e consequente extinção de alguns periódicos. De modo semelhante a personagem Teatro aparece rota e imunda, queixando-se da falta quase que total de público, diante daquela calamidade.

O Teatro: [...] Um ano terrível! Basta dizer que morreram alguns artistas e um dos teatros pegou fogo!

[...]

Cesário: E não tivemos nenhuma ópera nova?

O Teatro: A única ópera nova que tivemos foi uma ópera velha, o Barbeiro de Sevilha, de Paisiello. (AZEVEDO, 2002, p. 196, vol. V)

Um dos teatros fora transformado em circo de cavalinhos (fazendo a alegria do estrangeiro que o alugara, pois ficava sempre lotado). Há confusão em cena com uma companhia italiana que muda de local a apresentação, a todo momento, pois não consegue obter êxito.

No terceiro ato, a família de Carioca presencia eventos pela cidade, esta agora livre dos tiroteios (ocasionados pela Revolta). Apreciam a estátua em bronze do

general Osório, na Praça Quinze de Novembro. Beloneta e Cesário, por sua vez, encontram-se com empregados da Intendência municipal, macilentos e famintos, sem receber os salários. Por essa razão, decidem que serão bacharéis:

Os Dois Empregados: Um bacharel nas primitivas épocas
 Alguma coisa tinha que estudar,
 Pois famosos bancos acadêmicos
 Forçosamente tinha que alisar.
 Porém depois que temos a República,
 Temos também reformas a granel...
 É moda agora o bacharel elétrico,
 Porque em três tempos faz-se um bacharel!

Eu muito pouco entendo de gramática,
 Sei que ela existe por informações;
 Queimo as pestanas pra somar dois números,
 E mal conheço as quatro operações.
 Mas hei de ter o desejado título,
 Hei de alcançar o suspirado anel!
 Pelos processos postos hoje em prática
 Diz-se: Um, dois, três! – e faz-se um bacharel! (AZEVEDO,
 2002, p. 210, vol. V)

A República e suas “reformas a granel” recebem aqui a dose de crítica satírica.

Carioca não é um malandro típico, tem mulher e filhos, mas é namorador e, por certo tempo, viciado em jogo. O Capoeira, tocador de viola e cheio de neologismos, cede lugar (pois estava sem o instrumento) a um português tocador de guitarra nas cantorias do galpão, na medida em que a música alegraria o ambiente.

Beloneta é mais sensual, assim como a Mulata. O teatrólogo sabe que a comédia é um gênero que celebra a vida e, muitas vezes, exalta essa celebração pela bebida ou pelo sexo. Tornando as cenas e as personagens mais picantes, o autor brindava o espectador de então com relativo alívio promovido pelo riso (de derrisão) em contraste com o que fora de fato viver a angústia e o medo trazidos por aqueles dias. O leitor de hoje tem somente algumas informações referenciais e, portanto, muito do vigor daquela celebração e mesmo da crítica lançada ao governo perdem-se pelo caminho.

4.5.4. A cidade-modelo

Em *A Capital Federal*⁸² (1897), o enredo da revista *O Tribofe* converte-se numa opereta⁸³. O fio condutor, nessa comédia, são as peripécias enfrentadas, na cidade grande, pelo fazendeiro Eusébio e companhia a fim de garantir o casamento de Quinota. O contraste entre a cultura do interior (campo, visto como espaço de valores sólidos e duradouros) e a da capital (tido e mostrado como espaço de perdição) propicia muito da comicidade da peça, a começar pela utilização da fala caipira.

4.5.4.1 O “lançador de trigueiras”, os pelintras, a cortesã, o fazendeiro e a mulata

Na obra em questão, Figueiredo é hóspede de um grande e moderno hotel da capital, e aparece em cena reclamando com o gerente do serviço e da comida:

⁸² No folhetim “O Theatro”, de *A Notícia*, datado do dia 4 de fevereiro de 1897, Arthur Azevedo (apud AZEVEDO, 2002b, p.13-14) explica os motivos que o levaram a transformar parte do enredo de *O Tribofe*, de 1892, na comédia-opereta *A Capital Federal*. Para isso colaboraram as instâncias do ator Brandão (João Augusto Soares Brandão – o popularíssimo), que representara na primeira o papel de Eusébio e desejava poder reencená-lo (mas, dado o caráter efêmero da revista, via-se impedido), e de Eduardo Garrido, também dramaturgo e amigo de Azevedo, que vira uma comédia a ser aproveitada no desenrolar d’ *O Tribofe*. Enquanto, no texto dramático de 1892, a ida dos mineiros à capital é apenas um dos elementos da revista, n’ *A Capital Federal*, tal ação serve como principal eixo estruturador dessa comédia de costumes. Nas palavras de seu autor:

Como uma simples comédia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público, resolvi escrever uma peça espetaculosa que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mais uma ocasião de fazer boa figura, e recorri também ao indispensável condimento da música ligeira (...) (AZEVEDO, 2002b, p.14).

Bem explicada está a noção de espetáculo pela ótica de Arthur Azevedo: o texto cômico, em conjunto com um cenário aparatoso, mais a música alegre. Logo adiante, nesse mesmo texto, o autor declara ter utilizado apenas dez por cento do material original de *O Tribofe*, o que pode ser confirmado pela reutilização da família de caipiras mineiros, vindos à caça do noivo da filha, à capital.

⁸³ Estruturalmente, *A Capital Federal* é denominada, por Azevedo de comédia-opereta (gênero acerca do qual ainda não existem estudos específicos para sua versão brasileira, de acordo com T. Brandão, 2008, p 15), não obstante seja classificada como burleta por alguns. Guinsburg et al. (2006, p. 66) faz uso, na definição de *burleta*, daquela de Décio de A. Prado (1999, p. 148): é uma “peça cômica entremeada de canções e números de dança”. Tem claro parentesco com a comédia de costumes, a revista-de-ano, a opereta e a mágica. A diferença entre a burleta e a revista estaria no fato de a primeira quase sempre ter um fio condutor de enredo.

Figueiredo: E que ideia foi aquela ontem de darem lagostas ao almoço?
 O Gerente: Homem, creio que lagosta...
 Figueiredo: É um bom petisco, não há dúvida, mas faz-me mal!...
 O Gerente: Pois não coma!
 Figueiredo: Mas eu não posso ver lagosta sem comer! (AZEVEDO, 2002, p. 320, vol. V)

Além da mania de reclamar, aí temos um egoísta. Não precisa se adaptar ao mundo, este que se adapte a ele. Na sequência explica sua ocupação: lançar “trigueiras”; prefere essa denominação à de mulata, em sua opinião, mais rebarbativo.

Elogia a mulata como fruto brasileiro, no temperamento e no sangue, por isso prefere esse tipo de mulher para os negócios.

Figueiredo: [numa copla]
 As mulatas da Bahia
 Têm decerto primazia
 No capítulo mulher;
 O sultão lá na Turquia
 Se as apanha um belo dia,
 De outro gênero não quer! (AZEVEDO, 2002, p. 323, vol. V)

O emprego da música, do elogio às belezas naturais da mulata, infelizmente camuflam sua exploração, ou então, pior ainda, banalizam a contínua exploração de que o negro e seus descendentes sempre foram objetos no Brasil.

Tal como já observado, na segunda seção deste trabalho, nessa peça Figueiredo aparece em praticamente todos os lugares em que tem lugar a ação: no Grande Hotel da Capital Federal, no Largo da Carioca, em casa de Lola, no belódromo etc. Nesse aspecto aproxima-se do *compère* da revista. No caso particular da transformação de Benvinda em mulher mais sofisticada, não consegue avaliar corretamente o que seria preciso fazer. Compra-lhe roupas e chapéu espalhafatosos, dá-lhe um nome de guerra ridículo (embora tivesse sido nome de rainha) – Fredegonda –, espera que ela troque a linguagem simples de criada da roça pelo uso afetado de expressões em francês e que use os adornos (a luneta, por exemplo) com propriedade.

Em cena bastante cômica, repreende-lhe o jeito de andar na rua e se põe a ensiná-la:

Figueiredo: Pois não respondas! Vai olhando sempre para a frente! Não tires os olhos de um ponto fixo, como os acrobatas, que andam na corda bamba... Olhe, eu te mostro... Faze de conta que eu sou tu e estou passando... Tu és um gaiato, e me dizes uma gracinha quando eu passar por ti. (afasta-se, e passa pela frente de Benvinda muito sério.) Vamos, dize alguma coisa!... (AZEVEDO, 2002, p. 351, vol. V)

O desenrolar torna-se cada vez mais hilário, pois o malandro vai imitar os gestos que seriam apropriados à mulher ao ser abordada: como se mexer, quais movimentos e tipo de olhar empregar, como caminhar. Ao reproduzir os gestos femininos, provoca uma quebra de expectativa. Há o rebaixamento cômico.

Enquanto a personagem Gouveia d'O *Tribofe* denota ser mais fino e mais educado, aqui Gouveia havia sido caixeiro-viajante e, voltando à capital, emprega o tempo no vício do jogo. Nessa comédia um mal sempre leva a outro, por isso, enquanto está ganhando “rios de dinheiro”, a cortesã Lola caça-o por todos os cantos. Em meio a essas distrações e à preocupação em ostentar a recém-adquirida riqueza, de quando em quando, lembra-se do compromisso assumido, em Minas, com Quinota. Ao ser abandonado pela boa sorte, Lola o dispensa. Gouveia decide casar-se com a mineira (rica e bonita), a quem amava de fato. Ele troca a vida de solteiro e a vadiagem pela segurança e conforto da roça.

De modo idêntico ao que ocorre com o moço enamorado d'O *Tribofe*, as faltas cometidas são brandas. Chega-se à conclusão de que Gouveia não era malandro de fato, pois ele agia não tanto pelo prazer de praticar a astúcia em si, e, sim, pela necessidade de sustentar os caprichos com o menor esforço possível.

O cocheiro de Lola, Lourenço, é seu espelho, em trajes masculinos. Como seu duplo, tem duas vezes mais esperteza. Auxilia a cortesã em sondar a renda dos futuros amantes e na aplicação de falcatruas. Seu caráter matreiro e ardiloso não o impede, contudo, de saber as dificuldades enfrentadas pela população carioca.

Lourenço [numa copla com Benvinda, explicando-lhe que, naqueles dias, não se podia constituir família]:

Já não se encontra casa decente,
Que custe apenas uns cem mil réis,
E os senhorios constantemente
O preço aumentam dos aluguéis!
Anda o povinho muito inquieto,
E tem – pudera – toda razão;
Não aparece nenhum projeto
Que nos arranque desta opressão! (AZEVEDO, 2002, p.

398, vol. V)

A música exprime não a visão do malandro, mas a voz dos habitantes da cidade e do dramaturgo também. Essa clara interferência do autor, contudo, era convenção do gênero, e não comprometia o desenrolar da ação.

Analogamente à história da onça e do gato, o cocheiro rouba as joias e o dinheiro de Lola, que se achava esperta. Escreve-lhe também um bilhete em que a ameaça, caso queira dar parte sobre ele na polícia; e como “ladrão que rouba ladrão...”, rimos mais da ambiciosa cortesã do que dele. Outro ditado diz que “alegria de pobre dura pouco”, portanto, Lourenço é preso pelas autoridades.

Essa dupla confere tons farsescos à história: o esperto enganado, o disfarce que o cocheiro usa a fim de ludibriar Eusébio, a correria das mulheres e da polícia para capturar o ladrão.

Reenfatizamos que a cena teatral (mormente a cômica) carece de rápida identificação das personagens pela platéia. É célebre o caso do ator que, ao interpretar o vilão, aparecia com a capa a cobrir-lhe o rosto. Quando assim não procedia, o público reclamava. Arthur Azevedo mostra-se extremamente econômico nas indicações de vestuário e demais caracterizações⁸⁴. Contudo identificamos a *cocote* poucos minutos após aparecer no palco:

Lola: Eu tenho uma grande virtude:
Sou franca, não posso mentir!
Comigo somente se ilude
Quem mesmo se queira iludir!
Porque quando apanho um sujeito
Ingênuo, s'implório, babão,
Necessariamente aproveito,
Fingindo por ele paixão!

⁸⁴ Mesmo porque era costume, então, atribuir os papéis de acordo com a aparência e tipo físico dos atores. Em muitos casos, certos papéis eram compostos especificamente para determinado ator.

Engolindo a pílula,
 Logo esse imbecil
 Põe-se a fazer dívidas
 E loucuras mil!
 Quando enfim, o mísero
 Já nada mais é,
 Eu sem dó aplico-lhe
 Rijo pontapé! (AZEVEDO, 2002, p. 321, vol. V)

Notamos que esse papel deixa de lado a conotação negativa, viciosa, da grande cidade e assume caráter mais voltado para a transação financeira. Quem quer se iludir (os ingênuos, os simplórios e os babões) e pagar pela ilusão, ela, na qualidade de mercadoria, está disponível no mercado (de disputa acirrada, por sinal, exemplificado em suas colegas de ofício, Dolores, Mercedes e Blanchette).

Lola (falsa espanhola) ostenta incrível luxo, sobretudo, em sua festa de aniversário, na qual os convidados devem trajar fantasias. Gouveia vestido de Mefistófeles; Lola, de Espanhola; Rodrigues (um hipócrita), Arlequim; Figueiredo, de Radamés e Benvinda, de Aída.

Tal recurso cênico deveria comprazer o público. Observamos, todavia, que são atores, representando máscaras que, por sua vez, usam máscaras. Essa camuflagem em espiral realça o fazer artístico, a qualidade de ilusão teatral, arquitetada por um engenho. É no baile, por outra via, que as personagens, por intermédio da máscara de fantasia, despem a máscara social. Rodrigues, que se gaba de ser homem família, está entre as cortesãs e cogita, até, ter um caso com Benvinda. As amigas de Lola revelam ser interesseiras e fomentadoras de boatos. Todos os presentes, com exceção de Figueiredo e de Eusébio, mostrar-se-ão simpáticos e solícitos com a nova prostituta, no entanto rirão às suas costas.

As personagens mascaradas que permanecem idênticas sem o disfarce são a criada e o fazendeiro, pois não se habitam ao mundo do “faz de conta” daquela sociedade. São as que destoam, pelas roupas, pelo modo de agir e de falar.

Lola preocupa-se somente em tirar proveito do fazendeiro, seu mais novo amante, a quem, como de praxe, faz juras de amor eterno:

Lola: O coração me inflama!
 Vem aos meus braços! Vem!
 Assim como eu te amo,
 Ai! Nunca amei ninguém!
 Se deste afeto duvidas,
 Se me imaginas perjura,
 Com estas mãos homicidas,
 Me cavas a sepultura!
 Será o golpe certo,
 A morte será horrenda!
 Tu és o meu fazendeiro!
 Eu sou a tua fazenda! (AZEVEDO, 2002, p. 378-379, vol. V)

Por meio do discurso exagerado (semelhante aos do dramalhão), Lola embriaga Eusébio não apenas com o vinho que lhe serve, mas também com as palavras.

Aqui, no entanto, a personagem age mais como tipo e menos como caricatura, porque nessa comédia assume sua condição de negociante, caem em sua rede aqueles que se deixarem enganar, como ela própria declara ao início da peça.

Como trapaceira (o fraco que engana o forte), não será objeto do riso de exclusão; na condição de ladra roubada, sim.

O rico fazendeiro Eusébio dessa comédia, não apresenta a linguagem tão cheia de *caipirismos*, quanto seu antecessor:

Eusébio: Sinhô, eu sou fazendeiro
 Em São João do Sabará,
 E venho ao Rio de Janeiro
 De coisas graves *tratá*.
 Ora aqui está!
 Talvez leve um ano inteiro
 Na *Capitá Federá!* (AZEVEDO, 2002, p. 328, vol. V)

E também:

Eusébio: Eu vim *falá ca madama pro mode* seu Gouveia... e ela me convidou pra festa... e eu tive que *alugá* esta vestimenta, mas vim de *tilbo* porque hoje é *sabo* de aleluia e eu não quero embrulho comigo! (AZEVEDO, 2002, p. 374, vol. V)

Uma analogia entre ambas, comprovaria que a fala do matuto aqui é mais cômica e graciosa, de modo a espelhar as ações que o falante protagoniza. Encantar-se com a cortesã, quando o que realmente queria era que esta deixasse o noivo da filha livre; ser persuadido a fantasiar-se, em cima da hora, para a festa de Lola; ficar bêbado e comprometer-se com ela e tantas outras.

Sua linguagem mais simples denota seu caráter mais sério e honesto (quem desencaminha Benvinda nessa história é o capataz da fazenda). O espanto diante da vida na capital e o uso de ditos populares conferem-lhe comicidade parecida com a que tipos como Mazzaropi, mais tarde, também teriam.

Outra ingênua é a mulata Benvinda, que se ilude com as promessas de conforto, prosperidade e liberdade, feitas por Figueiredo, outro comerciante tal qual Lola, mas que negocia mercadoria alheia.

As falas daquela misturam a linguagem da criada e a de pessoa interiorana, o que, em contraste com a espalhafatosa roupa de cortesã arranjada pelo aproveitador, é bastante cômico:

Benvinda: O *sinhô* co'essa mania de *querê* me *lançá* é um cacete *insuportave!* Tá sempre me dando lição e *raiano* comigo! Pra isso eu não *percisava* saí de casa de *sinhô* Eusébio!
(AZEVEDO, 2002, p. 395, vol. V)

Quando percebe os sacrifícios que precisará empreender para ser outra pessoa (quem, em condições de pagar, desfilaria com Fredegonda?), desfaz o consórcio com o lançador de trigueiras. Faz mais uma tentativa de mudar a sorte, indo ao belódromo e apostando nas corridas de bicicleta. Ganha algum dinheiro e se reencontra com a antiga família. Ante a possibilidade de casamento com o capataz, esquece o micróbio da pândega e volta à fazenda em companhia dos patrões.

Alguns estudiosos⁸⁵ afirmam que a personagem central dessa obra é a própria cidade do Rio de Janeiro, capital populosa, cheia de encantos e novidades: os bondes elétricos, a pista de bicicletas, o grande e moderno hotel. Em contrapartida, são em quantidade também os males: aluguéis caríssimos, carestia, jogatina e vigaristas de

⁸⁵ Flora Süssekind (1986), por exemplo.

toda sorte (cortesãs ambiciosas, manipuladores das corridas de bicicleta, aplicadores de golpe nos alugueiros, lançadores de mulatas e outros enganadores da boa-fé alheia).

Tendo em vista a reificação dos valores sociopolíticos, econômicos e religiosos, pois tudo tem valor de mercado, expressa pelas personagens, daí estas também serem reificadas, a cidade personifica-se, numa inversão típica da revista-de-ano.

4.5.5. Entre o almoço e o jantar

Em *O Badejo* (1898), comédia em verso, João Ramos, comerciante abastado, pretende casar a filha única, Ambrosina, que já completara vinte e dois anos. Para isso, convida dois rapazes que cortejavam a moça para um almoço de domingo. Em seguida, apresenta-se César Santos, “moço encaminhado, com porcentagem numa casa forte”, e, logo após, Benjamin Ferraz, rico herdeiro. Nesse dia, no entanto, o jovem Lucas, afilhado de Ramos, visita a casa. Descobre-se apaixonado pela moça e arquiteta, de acordo com ela, desimpedi-la dos outros pretendentes.

Antes de examinarmos o malandro da peça, vejamos as regras sociais daquele final de século:

Lucas: Também vais logo aos extremos!
 Pelas impressões primeiras
 Incompletas e ligeiras
 Jamais levar nos deixemos...
 Gente nova, estranha gente
 Não há, que nos apareça,
 E aos nossos olhos pareça
 Aquilo que é realmente;
 Pois nesta coisa medonha,
 Que se chama sociedade,
 Ninguém sai da intimidade
 Sem que uma máscara ponha.
 [...] (AZEVEDO, 2002, p. 474, vol. V)

Lucas, embora bem jovem, conhece as relações sociais, sobretudo, as que dizem respeito às aparências, às máscaras e procura esclarecer a Ambrosina que o tempo e as circunstâncias se encarregam de fazê-las cair.

4.5.5.1 O malandro e o almofadinha

César Santos, um dos pretendentes à mão da moça, rapaz apresentável e bem vestido, demonstra inclinação apenas aos negócios. Quando tem conhecimento de que Lucas é comerciante em São Paulo, volta a atenção para ele.

César: A carestia

Faz com que o povo sofra e sofra muito;
 Mas o comércio sofre mais que o povo.
 Na nossa praça a crise está medonha;
 Muitas casas estão arreventadas;
 O cambio esteve a cinco, é bem verdade,
 E subiu depois disso a sete e meio,
 Mas de novo tem ido para baixo,
 E não há confiança nos efeitos
 Do plano financeiro do governo.
 Não acho que endireite a nossa praça,
 Enquanto a taxa não subir a doze,
 Pelo menos. (AZEVEDO, 2002, p. 468, vol. V)

A personagem, ao revoltar-se contra a instabilidade do câmbio, representa toda a classe de comerciantes (e também a voz do dramaturgo), pois, se o povo está na miséria, isso repercute diretamente no comércio.

Após a refeição, Lucas aproxima-se de cada um dos moços com o objetivo de sondá-los. Descobre o que o comerciante pensa acerca do matrimônio:

César: O casamento é uma sociedade;

Toda mulher é sócia do marido:
 Usa e assina o seu nome, e tem metade
 De quanto lhe pertence (AZEVEDO, 2002, p. 479, vol. V).

O afilhado testa os dois rapazes, pedindo que ajam de modo diverso do habitual. Caberia a César Santos agir como Benjamin Ferraz e vice-versa. Ao mesmo tempo, aconselha o padrinho para se fingir de pobre. Ramos, ainda em dúvida, confia a Santos ter perdido toda a fortuna nas corridas de cavalo.

Este malandro (assim denominado por Lucas, num aparte) acredita e se retira, quase sob pancada, pois declara ao dono da casa que a honra sem dinheiro de nada valeria.

Benjamin Ferraz, promissor herdeiro, é cheio de si. Conta de suas viagens, das cidades e do *glamour* vistos, fala de modas, charutos, perfumes, alfaiates.

Benjamin: minhas senhoras... cavalheiros... peço
 Mil perdões por chegar um pouco tarde.
 Foi do meu alfaiate a culpa inteira.
 Uma porção de tempo estive à espera
 De uma sobrecasaca que não veio.
 [...]
 Esta já tem três meses,
 E já não está na moda; os figurinos
 Sobrecasacas apresentam hoje
 Fechadas mais em cima, e mais compridas,
 Dando pelo joelho. Quando eu entro
 Pela primeira vez em qualquer casa,
 Com toda a correção quero ser visto,
 Todas as regras sei do *savoir-vivre*
 [...] AZEVEDO, 2002, p. 469-470, vol. V)

Sua personagem é a do típico almofadinha, fútil ao extremo. Gosta de Ambrosina, é mais sensível até, mas tem consciência de que, sendo bonito, rico e sabendo todas as regras do *savoir-vivre*, mulheres não lhe faltarão. Tão logo percebe que não agradara à moça, deixa a cena.

A construção das cenas em que Lucas verifica o real interesse que os pretendentes tinham em Ambrosina tem efeito cômico pela superposição de assuntos. Enquanto João Ramos mostra um álbum de fotos antigas a um deles, explicando-as, o outro conversa com o afilhado.

O contraste entre Santos e Ferraz também é cômico, e de igual maneira o fato de versarem somente sobre um determinado assunto. Aquele mostra-se excessivamente prático, este extremamente dependente do dinheiro.

Ramos aceita com orgulho a escolha equilibrada da filha. Podem, finalmente, no jantar saborear o badejo do título.

4.6 De 1902 a 1908 – Ainda um palimpsesto em andamento

Com a aproximação do final do século XIX, as revistas, tão populares desde 1884, começam perder sua força, devido a uma série de fatores, a partir de 1895: medos quanto ao novo século, surgimento e popularização dos cinemas; variação cambial, dívida externa e consequente recessão econômica (ARAÚJO, 1988, p. 190). Doenças, como a febre amarela, aterrorizavam as companhias teatrais europeias, que preferiam ir direto a Buenos Aires (não por acaso recebeu este nome). A soma desses fatores corrobora a significativa queda no número de espetáculos dramáticos na capital federal.

O teatrólogo maranhense, porém, continua a trabalhar com afinco. Em 1895, por exemplo, temos *O Major* e *A Fantasia* (revistas); em 1897, a burleta *A Capital Federal*; *O Jagunço*, em 1898; *Gavroche*, em 1899; *A Viúva Clark*, de 1900; *Comeu!* e *Retrato a Óleo* são de 1902 (revista e comédia de costumes, respectivamente); *A Fonte Castália* e *O Mambembe*, de 1904; *Guanabarina* (última revista de A. Azevedo levada à cena), em 1906; as comédias *O Dote*; *O Oráculo* e *Entre a Missa e o Almoço*, de 1907; também dessa data, a revista ilustrada *O ano que passa*; *O Genro de Muitas Sogras*, *Vida e Morte* e *O Cordão* datam de 1908. Apesar de longa tal lista ainda não contempla todas as obras de Azevedo escritas entre o final do século XIX e o seguinte.

4.6.1. A homenagem

Presentear o chefe, uma personalidade de destaque, um político, com um retrato a óleo estava em moda, no início do século XX. No texto *O Retrato a Óleo* (1902), o agraciado é Doutor Quintela, pelo aniversário. Cardoso, comerciante amigo deste, pede-lhe a mão da filha mais velha, Lalá, mas esta, sonhadora e com a cabeça cheia pela “leitura de certos romances”, recusa. Gustavo, bem vestido, bem falante e audacioso, vale-se da oportunidade e aplica o golpe do baú. Somente depois do casamento se descobre o mau caráter do marido. Morre-lhe o marido, pois era dado a brigas e discussões, e Lalá vê-se desimpedida para casar com o comerciante.

4. 6.1.1 Gustavo, o médico, o pintor e o agregado

Gustavo poderia ser comparado ao Gouveia, quanto à habilidade para vestir-se bem, demonstrar boa educação e bons modos. Da mesma forma que os mocinhos da época romântica, usa o cabelo longo, é eloquente e audacioso (entra na casa do médico sem convite, enquanto o pai da moça está fora). Mediante a impressão que esses fatos causam em Lalá, ela não o desmente quando este diz ao Dr. Quintela que era repórter.

O leitor/espectador fica sabendo as intenções do malandro assim que chega à festa:

Gustavo, só: Se desta vez não faço a minha independência, é porque sou tolo. Há de ser hoje, ou não será nunca! (AZEVEDO, 1955, p. 12)

Em seguida encontra-se com o pintor do quadro, outro pelintra, Clodomiro. A ele expõe o plano de comprometer a filha do médico, com o intuito de que o pai seja forçado a cedê-la em casamento. Ante a indignação do outro, diz-lhe que esse consórcio será sua tábua de salvação.

Clodomiro: Deixa-te disso! hás de ser sempre vadio, desordeiro, planista e amante das bebidas brancas. (AZEVEDO, 1955, p. 13)

A caracterização de Gustavo feita por Clodomiro define quem é esse malandro, que, sorrateiramente, infiltra-se no quarto da moça.

No final da festa, quando vai buscar ali as capas e chapéus dos convidados, Lalá encontra o rapaz. Para não sofrer infâmia, o médico consente no casamento.

O Doutor: [...] o publico tinha um milhão de olhos sobre a nossa família; era preciso apressar o casamento. O noivo não possuía nada, absolutamente nada: nem casa, nem roupa, nem móveis, nem coisa nenhuma. Em oito dias arranjei tudo, e o Pantoja tratou dos papéis do casamento com uma atividade incrível. [...] (AZEVEDO, 1955, p. 16)

O pai não tem coragem de deixar a filha naquela casa, tal a qualidade dos tipos que ali estavam. Gustavo estava embriagado, insulta Lalá e a ameaça com pancadas.

Depois de muito aprontar, Raposo (este o verdadeiro nome de Gustavo) é morto num botequim.

Esse malandro não tem nenhum traço positivo, sua feição é satírica. Bem-nascido, entrega-se a todos os vícios e à malandragem. De modo diverso dos demais malandros que estão sozinhos no mundo, sem pai, mãe, irmãos ou parentes, este perde a mãe cedo, mas, em decorrência da péssima vida escolhida, o pai não quer saber dele.

Influenciado pelas más companhias, frequentador de péssimos ambientes e entregue ao vício da bebida, o malandro deixa de ser cômico e passa a ser bandido, merecedor da cadeia ou da morte.

O médico⁸⁶ é tipo social muito empregado desde a *Commedia dell'Arte*, porque, segundo Propp (1992, p. 82), essa figura é uma das preferidas pelos escritores satíricos do mundo inteiro, sobretudo no teatro popular. Sua comicidade advém da vestimenta exagerada, da fala recheada de frases latinas, dos instrumentos exóticos que carrega etc.

Dr. Quintela, o médico de *O Retrato a Óleo*, além de exageradamente vaidoso, porta-se com falsa modéstia. Paga para que os jornais noticiem seu aniversário e, em casa, declara detestar publicidade.

O Doutor: Notícias... notícias! Não gosto dessas patacoadas! Abomino a publicidade! Tenho horror a reclame! Detesto o *puff!*... Não estão vocês lembradas daquele dia em que fiquei furioso por causa de um doente que se lembrou de me agradecer pelo Jornal do Comércio? (AZEVEDO, 1955, p. 6).

⁸⁶ Comicidade maior ainda é aquela angariada pelo falso médico, muitas vezes representado na *Commedia dell'Arte*, pelo servo astuto, com equipamentos espalhafatosos e exagerados.

Lê sobre a festa que amigos, parentes e clientes lhe darão e insta a família para que leia também. Arca com as despesas da festa e do retrato (em parte). Tal antítese entre aparência e essência aqui é cômica. Na ânsia de se destacar, permite que a rua – representada tanto pelos parentes quanto pelos clientes – entre em sua casa. Oferece, desse modo, ocasião para que o malandro Gustavo, atraído pela notícia da festa, arquitete plano que lhe possibilite “adquirir a independência”. Ao recebê-lo à noite, em mais um arroubo de orgulho, mostra-lhe a casa, acreditando na palavra deste que se dizia repórter. Dá a informação vital para a consecução do estratagema: a localização do quarto das meninas.

Depois do escândalo, ainda pressionado pela opinião pública (principalmente aquela dos parentes), arranja rapidamente o casamento da filha, embora a esposa estivesse de cama e desconhecesse tal fato.

Verificando, com os próprios olhos, o tipo de vida a que a filha estaria sujeita, não permite que ela fique em companhia de Gustavo. O médico e Cardoso (enamorado por Lalá) envidam esforços na procura de um bom advogado que solucionasse o caso da moça que havia casado, mas que não consumara o casamento. A inesperada notícia da morte de Gustavo/Raposo põe fim à agonia de todos.

O orgulho e a vaidade exagerados de Quintela são castigados na própria comédia. O prejuízo da festa não fora apenas material. Quase perde a esposa e a filha mais velha, seus maiores tesouros, segundo ele próprio. A comicidade que essa personagem gera no começo da peça é substituída, aos poucos, pelo sentimento de pena, pois, cego pelos defeitos, não se dá conta do perigo diante de si. “Também eu não me justificarei jamais de ter cedido a um movimento de ridícula vaidade, abrindo com tanta confiança o lar sagrado da família à multidão anônima da rua!” com tais palavras o médico encerra a comédia. Reconhece o erro e torna-se exemplo para outros vaidosos disfarçados.

O pintor Clodomiro Paredes é um malandro que se regenerou, segundo ele próprio, pela Arte. Antes mesmo de aparecer em cena, doutor Quintela explica os artifícios que o retratista usara para receber adiantamento pelo retrato a óleo que dele fazia. Enquanto o médico posa, Clodomiro reclama da situação dos artistas no Rio de Janeiro, diz que a mulher e os filhos estavam em casa, esperando por algum dinheiro que ele levasse, a fim de fazerem pelo menos uma refeição naquele dia.

Durante a comemoração do aniversário, o leitor/espectador toma conhecimento que o pintor era conhecido de Gustavo, e inventara a família com o intuito de penalizar Quintela e conseguir o adiantamento.

CLODOMIRO: Mas Deus me livre de ser um artista completo, meu caro amigo! No Rio de Janeiro os artistas completos não arranjam nada! Os incompletos, esses conseguem tudo. Aqueles têm o orgulho da sua arte, não a insultam aceitando preços humilhantes para os seus trabalhos; estes sujeitam-se a tudo, e vivem, ao passo que os outros morrem de fome. Eu, quando vi o que por aí mais se elogia e melhor se paga, disse, como o famoso Corregio quando contemplou pela primeira vez um quadro de Rafael: *Anchi io sono pittore*, e atirei-me às tintas e aos pincéis! A minha habilidade de criança voltou como por encanto... Fiz alguns ensaios... Triunfei! Não me faltam encomendas: agora mesmo acabo de pintar o retrato do Dr. Quintela. Fui o Van Dyck desta manifestação a óleo! (AZEVEDO, 1955, p. 13)

Ao colocar esse discurso na boca da personagem cujo talento está mais para pintor de paredes (de acordo com seu nome) do que para artista, o autor alfineta aqueles que se achavam artistas talentosos, mas eram, de fato, medíocres, e aqueles que se consideravam conhecedores de arte.

Não obstante se dizer regenerado da malandrice, Clodomiro resolve não interferir no plano sórdido de Gustavo, após o pedido deste. Ele tem feição mais cômica, contudo. Traja roupas surradas, usa expedientes patéticos para “sangrar” os fregueses, e, durante a manifestação e daí em diante, perseguirá Pantoja, que lhe deve o valor do retrato.

Pantoja, ex-sacristão, calvo e gago, é a figura mais cômica da trama. Homem “dos sete instrumentos”, na fala de Cardoso (AZEVEDO, 1955, p. 8), organiza a manifestação, angaria dinheiro entre pacientes, amigos e parentes do médico, auxilia na arrumação do jardim, nos preparativos da ceia, na divulgação da festa pelos diversos jornais, faz o discurso (escrito antes, pelo próprio homenageado) em homenagem ao doutor. Até mesmo serve como padre no batizado da boneca da filha caçula de Quintela. Foge do pintor, para não pagar-lhe. Como não consegue explicar-

se (o médico o impede), o leitor/espectador também fica sem saber o destino de parte do dinheiro arrecado que seria destinado ao pagamento do artista.

Essa personagem, portanto, vive de expedientes, emprega-se em mil coisas e possui várias habilidades. Quando da morte de Raposo, passava casualmente pelo local, no momento em que retiravam o corpo do bar. Desse modo, são várias as hipóteses: a de que ele frequentava tais locais, a de que teria conhecidos por ali, ou, até mesmo, a de que teria arranjado a morte do marido de Lalá.

Pensamos que essa personagem encarna um tipo de malandro mais sutil, benéfico e organizador da vida familiar do médico. Não se sabe se ele tem a própria, mas providencia (como uma pálida imitação de Hermes) a comunicação entre os membros daquela família e o mundo externo, bem como com o mundo da alegria e do riso. É ele quem traz da rua a notícia que solucionaria a situação de Lalá: não estar casada, nem solteira.

4.6.2 O carnaval no início do século XX

O *Cordão*, descrita como burleta em um ato, comédia retirada de sua revista *Comeu!*, de 1902, estréia em fevereiro de 1908, no Teatro Carlos Gomes. Em muitas revistas de A. Azevedo, o carnaval tem presença garantida como alegoria, bem como algumas personagens típicas dessa festa, por exemplo, *clowns*, zé-pereiras, mascarados, etc.

Nesta comédia, o casal de enamorados vem em dobro: duas irmãs, Florinda e Rosa, e dois amigos de repartição, Alfredo e Gastão, que enfrentam mil peripécias com a intenção de esposarem as irmãs. Remígio, pai das moças, era praça reformado do Exército, muito ingênuo, metido a valente e contador de vantagens. Adorava carnaval e, inclusive, pertencia a um cordão, Foliões do Itapiru, cujo presidente era Salustiano. Ao final as irmãs casam-se, e o pai pode entregar-se à folia.

4.6.2.1 Salustiano, Cazuza, Remígio e Gaudêncio

Salustiano⁸⁷ é descrito como mulato pernóstico, metido a sebo, amante do carnaval e da cachaça. Numa copla, declara o amor ao carnaval de cordão:

Salustiano: Deixem lá falar quem fala,
 Pois o melhor carnaval
 Não é carnaval de sala
 Nem da Avenida Central,
 O verdadeiro carioca
 Nascido nesse torrão
 Por nenhum carnaval troca

Os Três (dançando): o do cordão!
 [...]
 Ninguém nestes belos dias
 Se diverte como nós,
 Que odiamos as sombrias
 Figuras dos dominós!
 Carnaval que, como vinho,
 Torna alegre o coração,
 É o carnaval do povinho,

Os Três (dançando): o do cordão!
 [...] (AZEVEDO, 2002, p. 1299-1300, vol. V)

Salustiano destaca-se, entre outras coisas, pelo figurino espalhafatoso, pela linguagem mesclada de arcaísmos, neologismos e gírias. Isso sem contar as extravagantes ideias, como, por exemplo, em:

Salustiano: Minha esposa: as crianças bebem, as virgens donzelas em casa de seus extremosos pais bebem! Todos bebem; eu é que não hei de beber?

Emerenciana: Beba água!

Salustiano: Na culta Europa ninguém bebe água. O rio Sena não presta pra nada. Ali só se bebe vinho, cerveja, água de Seltes e água de Caxambu. (AZEVEDO, 2002, p. 1302, vol. V)

⁸⁷ Seu nome vem de *Salústio*, do latim, “a salvação”.

São pérolas de sua autoria (ou melhor, do dramaturgo): “labor cotidiano e sintomático”; “elucubração dos folguedos carnavalescos”; “ouvir palavras pouco amenas e abstratas”; “cidadãos conspícuos”; “servo preponderante, pródigo e observante”. Ante essa pequena amostra, percebemos que a característica mais marcante de Salustiano e os integrantes do bloco do qual é presidente é a fala arrevesada.

Outro folião, Cazuzza, é o secretário (e terror do Catumbi), e Pan-americano, o porta-estandarte dos Foliões de Itapiru. Num confronto com a polícia (eram capoeiras), este é preso, mas Cazuzza escapa. O secretário do cordão é briguento, discute com os portugueses, na casa de Salustiano e usa linguagem mesclada de gíria e de arcaísmos, o que torna sua figura mais cômica que satírica.

O pai das moças, Remígio é praça reformada do Exército, pobre, analfabeto, e trabalha como servente numa repartição. Embora não tenha idade suficiente para tal, diz ter participado da Guerra do Paraguai (matara “dez paraguaios e meio”) e de outras tantas (recorda-nos a figura do soldado fanfarrão da Comédia Nova, o *Miles gloriosus*, e a dos capitães da *Commedia*).

Ele é bastante ingênuo, pois tranca as filhas em casa, ao sair para trabalhar, mas se esquece de que as janelas não ficam trancadas. Seu papel é ensaiar o bloco.

Remígio: Que quer você? Eu era valente, mas não sabia ler nem escrever, e depois não tinha proteção. Ah! se eu fosse um cabra escovado como é o nosso presidente, nem o Caxias me passava a perna... Depois de velho ainda mostrei que valia alguma coisa quando marchei para o Paraná. No cerco da Lapa combati vinte e sete dias e vinte e sete noites sem parar. (AZEVEDO, 2002, p. 1309, vol. V)

Embora aqui tenhamos apenas um excerto da fala dessa personagem, nota-se a fanfarronice explícita. Remígio aproveita a audiência na casa do presidente do cordão para rememorar as bravas e heróicas participações em combate. O jogo cênico aumenta a comicidade da cena, pois, a cada parada, Gaudêncio, maestro do cordão (o qual, de acordo com Salustiano, quanto mais bêbado, melhor toca, “uma fulgurância”), toca a harmônica:

Gaudêncio (Despertando): Bravo da Pátria?
 Salustiano: Ex.
 Gaudêncio: Então com licença (Toca a polca na harmônica. [...])
 [...]
 Gaudêncio: Dez paraguaios e meio?
 Remígio: Sim, senhor!
 Gaudêncio: Sozinho?
 Remígio: Sim, senhor.
 Gaudêncio: Então com sua licença! (Toca harmônica e todos dançam.)
 [...]
 Remígio: Mas isso não foi nada. Na batalha de Tuiuti, dez de julho, essa sim. Foi um delírio. Aí lutamos braço a braço. Nós éramos *inferior* em número, lutávamos um contra vinte. Os combates a armas brancas são sensacionais. Vocês não imaginam! Os campos cobertos de cadáveres. Lutamos até dentro de um rio, com água até o pescoço... Foi tanto o sangue, que a água ficou encarnada. Os cadáveres eram tantos, que fizeram uma ponte para nossas tropas.
 Gaudêncio: Os cadáveres fizeram uma ponte?!
 Remígio: Sim, senhor.
 Gaudêncio: E vocês passaram por cima?!
 Remígio: Sim, senhor.
 Gaudêncio: Então com sua licença. (Toca a harmônica. Dançam.)
 [...] (AZEVEDO. 2002, p. 1308-1310, vol. V)

O choque entre o absurdo da narração e a discrepância da ação do maestro gera a incoerência.

Frequentam esse ambiente também Zé da Carroça e Joaquina, sua mulher, portugueses cujo sotaque pode ser avaliado abaixo.

Zé: Cá a Joaquina também quis *bir bere* o ensaio. Que isto de mulheres, em lhe dando pra *avelhudadas* não há quem possa co elas. (Bebe pela garrafa.) (AZEVEDO, 2002, p. 1307, vol. V).

As gírias dos capoeiras, os neologismos de Salustiano, os solecismos de sua mulher, a fala dos imigrantes portugueses, toda essa algaravia recriam no teatro as ruas e casas simples do Rio daquela época. Naquele período o riso suscitado por tais cenas seria de exclusão, porque, o único lugar em que a pobreza e a ignorância podem mostrar-se como risíveis é na arte. A platéia sentir-se-ia superior àquelas figuras tão excêntricas (ou periféricas). Logicamente, nosso dramaturgo não tinha por objetivo escarnecer da população brasileira e não é gratuitamente que ele focaliza as personagens em pleno carnaval. Festa da inversão por excelência, somente enquanto

dura, concede um pouco de alegria e orgulho aos excluídos e ignorados pelo governo e demais camadas mais bem situadas.

Seja por meio da revista, da opereta ou da burleta, o conteúdo de sátira e veemente crítica às elites do país, presente na dramaturgia de Arthur Azevedo, destaca-se na música, no prólogo, no coro e na própria fala das personagens.

4.6.2.2 O bom e o mau carnaval

Em meados de 1840, uma trupe italiana decide organizar no Teatro São Januário um carnaval veneziano de máscaras. Até então não havia nada parecido. O baile alcança sucesso e vira moda na corte. As figuras oriundas da *Commedia dell'Arte*: Arlequim, Pierrô e Colombina passam a integrar o folclore urbano e a nossa literatura. Multiplicam-se as lojas de venda de fantasias e de máscaras.

Inaugurava-se assim o Baile de Carnaval⁸⁸ dos clubes, com entrada paga e desfile de carros alegóricos. Essa festa em tudo se diferenciava da manifestação popular representada pelo entrudo. Neste misturavam-se as camadas sociais e, porque ocorria na rua, “além dos limões-de-cheiro, podia-se receber na cabeça o conteúdo dos penicos dos sobrados e as pauladas dos capoeiristas” (ALENCASTRO, 1997, p. 52). Onde havia capoeiristas havia a polícia, e isso aumentaria a possibilidade de confusão.

Aquele carnaval de salão permitiria o refinamento dessa festa, pois somente os mais abastados poderiam pagar entrada e dispor de fantasias. Frequentar esse tipo de carnaval era marca de distinção.

N'O *Cordão*, os recém-casados ficam fora das comemorações carnavalescas. Remígio, entretanto, não resiste ao apelo que o desfile do seu bloco de rua tem. De cartola, sobrecasaca e barba feita, põe-se a desfilar também.

⁸⁸ Na Europa essa divisão entre o carnaval aristocrático e o popular já havia ocorrido em meados do século XVII (MINOIS, 2003. p. 458).

4.7 O malandro azevediano

O malandro nas peças vistas não cumpre o papel de mediador entre o transcendente e a matéria, distancia-se, portanto, do *trickster*. De igual modo, ele não passa de explorado, ingênuo, a explorador, tal como ocorre, grosso modo, com o pícaro. Nas comédias escolhidas, sua função já estava designada pelas rubricas internas ou externas. Assumia-se como tribofe, ou era reputado como bilontra, pelintra, capadócio, malandrete e outras denominações do mesmo campo semântico. Ser metamórfico, daí nossa alusão ao palimpsesto, seu traço mais constante é a inconstância e o fato de ainda não estar “institucionalizado” (ou dicionarizado) como o que objeto de G. Dealtry (2009), o malandro do morro sobretudo das décadas de 20 e 30 do século XX, muito menos aquele bastante conhecido por meio das músicas e d’ *A Ópera do Malandro* de Chico Buarque (1978). Procura vestir-se bem (mas ainda não com o terno branco e camisa listrada, nem com botina Clark), contudo não é integrante de nenhuma facção e também não frequenta covis.

Apenas em alguns casos o malandro de Azevedo é marginalizado (Gustavo/Raposo, as *cocotes*), na maioria, ele insere-se na sociedade, em variadas funções e situações.

Tribofe, Faustino, Gouveia, Cazuza, Figueiredo, Perninha, Lourenço, Salustiano, Tripas-ao-sol, Zé do Beco, Tiro-e-queda, Raposo, Valentina, Lola, Ernestina personificam o malandro azevediano. Alguns *estão* malandros na história; outros são e continuarão sendo malandros. Eles têm em comum a vadiagem, o apreço em ser espertos, o amor aos jogos em geral. Em que medida são descendentes dos criados astutos da Comédia Nova, dos *Zanni* ou de Arlequim, é difícil determinar. Certamente a figura do malandro não foi inventada por Azevedo. Essa surge em sua obra remontada à tradição da comédia de apontar vícios e defeitos com o intuito (já descrito por Horácio) de instruir e deleitar. Lendo as peças selecionadas do *corpus*, ninguém pode dizer que o malandro ali não seja brasileiro (pelo uso de expressões, ditos populares, gírias, neologismos), mais ainda, azevediano (uma vez que esse dramaturgo acentua a multiplicidade de significantes para um significado, e, sutilmente, elabora diversificada gama de representações, partindo da experiência e da visão cômica e satírica de seu tempo e seus

contemporâneos). O malandro azevediano canta e dança no palco, espelho imperfeito daquela sociedade, pois emoldurado pela arte.

Essa figura, impelida ora pelas necessidades materiais, ora por prazer, ora pela ocasião, ou então por todos esses motivos, recria um Brasil preso às tradições rurais, mas que se lança à modernidade; que passa de um regime monárquico para o republicano, mas mantém enormes desigualdades sociais; que promove a abolição; mas tem no imigrante a mão-de-obra preferida; que explora e oprime seus habitantes, mas detesta que isso seja exposto em público, principalmente pelas comédias.

CONCLUSÃO

Acompanhando a comédia azevediana composta entre 1877 e 1908, em suas variadas expressões (comédia de costumes, revistas-de-ano, burletas), nossa intenção foi refazer a trajetória do malandro, personagem-tipo comum em várias cenas do dramaturgo maranhense, com o intuito de esclarecermos um pouco mais os procedimentos estéticos contidos na obra de um autor cujo reconhecimento tem sido, de algumas décadas para cá, cada vez maior.

A escolha do malandro, ao mesmo tempo que nos proporcionou ampliar o conhecimento (pessoal e profissional) nas mais diversas áreas das ciências humanas e aprofundá-lo na dramaturgia brasileira, desde o início desta (com as correspondentes polêmicas) até a Primeira Guerra, aguçou (não sem sofrimento) nosso senso crítico quanto à utilização dos nomes dados, ou impostos, nas mais diversas instâncias sociopolíticas e culturais.

Separar o fenômeno social do artístico também se mostrou um desafio ao trabalho, assim como distinguir as diferentes manifestações estéticas daquela figura, seja na música, no teatro ou no romance, a fim de elaborarmos parâmetros para a análise do malandro azevediano. Ao passo que avançamos nas leituras, verificamos que mesmo aqui o malandro não se deixa “fixar”, ora é o pelintra, ora o capadocio, ora o bilontra, e por aí vai. Tampouco seu papel, nas peças escolhidas, é exclusividade do gênero masculino, de determinada camada social, ou etnia. Homens e mulheres, ricos ou pobres, brancos ou mulatos compõem a vasta galeria de malandros surgidos da pena de Azevedo.

E embora, na sociedade, o malandro seja um mal, pois prejudica, intencionalmente ou não, alguém, sua representação artística permitiria à coletividade saborear, ainda que por pouco tempo, o gosto da liberdade, da transgressão, da audácia, da vitória do “fraco” versus o “forte”, de zombar dos poderosos, de namorar à vontade, sem ter que casar.

“O ouvinte permanece do lado do enganador não porque o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado” (PROPP, 1992, p. 102). Visto que o principal efeito da malandragem é “passar a perna em alguém”, o teatrólogo não encontraria à época dificuldades em

engendrar personagens passíveis de serem enganadas, conforme vimos nas cenas apontadas.

Chegamos à conclusão de que, quanto mais o povo se sente desprezado, marginalizado, banido dos planos governamentais e ferido nos seus direitos mínimos, mais necessária é a figura do malandro. Esta surge, então, de tempos em tempos, sempre renovada e pronta a cumprir o papel de, pelo riso, aliviar, interromper, o movimento da “máquina de moer carne” em que muitas vezes se transforma o mundo real.

Seria função do escritor então, graças a sua aguda capacidade de observação e sensibilidade (concedida por Hermes, deus da comunicação, quem sabe), recriar essa personagem e pô-la em movimento.

Nas obras aqui escolhidas de Arthur Azevedo, o malandro canta, dança, vive o momento e se diverte. Vaga livre pela cidade (às vezes perseguido pela polícia, é verdade), vai do Reino da fantasia ao mais humilde casebre, está acompanhado ou perseguido por belas mulheres, arrisca-se. Nem sempre se dá bem, mas, enquanto durar o espetáculo, representa, e bem, o seu papel.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. *Senhora*. Ilustrações de Louis Specher. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, s. d.

ALENCASTRO, L. F. de. A vida privada e a ordem privada no Império. In: *História da vida privada no Brasil: Império*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Luiz F. de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (vol. 2).

ALMA carioca. Rio Antigo. Disponível em: <http://www.almacarioca.com.br>. Acesso em: 22 maio 2010.

ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ciranda Cultural, s. d. (Coleção Literatura Brasileira)

ARÊAS, V. A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *Novos Estudos* 76. p. 197-217. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 10/02/2012.

_____. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de A. P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].

ATRAIÇÃO das imagens. Tela de René Magritte. Disponível em: www.rene-magritte.org. Acesso em: jan. 2013.

AZEVEDO, A. *A pele do lobo e outras peças*. (Org. Larissa de O. Neves). São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Teatro completo de Artur Azevedo*. Organização e notas de Antonio Martins. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. (vol. IV e V)

_____. *Teatro a Vapor*. Organização, introdução e notas de G. M. Moser. Tradução do texto da introdução por O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1977.

_____. *Histórias brejeiras*. Seleção, prefácio e notas de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967. (Coleção Clássicos de bolso, 1315)

_____. *Retrato a óleo*. Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Ano 34, jan.- fev. 1955, número 283.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

_____. Introdução – Aventuras e desventuras de uma ideologia. In: LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BOTOSO, A. A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro. *Letrônica*, Porto Alegre, v.4, n. 1, p. 122-135, julho 2011.

BRAGA, C. *Em busca da brasilidade: o teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte. FAPEMIG, Brasília, DF, CNPq. 2003.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. 12. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

BRANDÃO, T. “Pum! Ou as surpresas do Sr. Artur Azevedo para o palco do século” In: Vários autores. Teatro, Literatura e Imprensa na virada do século. *Remate de Males*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Revista do Departamento de Teoria Literária – Campinas, SP, 2008. (28.1)

BRITO, R. C. de; LIMA, A. *Arlequim de Carnaval: peça teatral*. Ilustrações de Bruna Assis Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

BRUNEL, P. (Org.) Heroísmo (o modelo - da imaginação) In: *Dicionário de mitos literários*. Tradução de C. Sussekind, J. Laclette, M. T. R. Costa e V. Whately. Prefácio à edição brasileira de N. Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 467-473.

CANDIDO, A. A dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, 1970. (p.67-89)

CARMO, P. S. do. *História e ética do trabalho no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1998. (Coleção Polêmica)

CARVALHO, J. M. de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Nova edição estabelecida e apresentada por Luce Giard. Tradução de Ephraim F. Alves. 3. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

CHALHOUB, S. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 5. reimpressão. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CURTIUS, E. R. O mundo às avessas. In:_____. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral com a colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996. (Linguagem e Cultura, 21) (p. 139-144)

D'ANGELI, C.; PADUANO, G. *O cômico*. Tradução de Caetano W. Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

DAMATTA, R. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DEALTRY, G. F. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DEZOTTI, M. C. C. (Org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003 (Coleção Antiquitas).

DICIONÁRIO UNESP do português contemporâneo. Organizado por F. S. Borba e colaboradores. São Paulo: UNESP, 2004.

DUARTE, A. da S. *As Aves*. São Paulo: Hucitec, 2000.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

FARIA, J. R. et al. *História do teatro brasileiro*, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. J. R. Faria (dir.); J. Guinsburg e J. R. Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. (Coleção textos; 15)

FAURE, É. *A arte antiga*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 11. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FO, D. *Manual mínimo do ator*. Franca Rame (organização). Tradução de Lucas Baldovino, Carlos D. Szlak. 2.ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 50. ed. rev. São Paulo: Global, 2005.

GOLDONI, C. *Arlequim, servidor de dois patrões*. Tradução de Elvira R. M. Ricci. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. (Os grandes dramaturgos; 23)

GORDON, M. *Lazzi*. The comic routines of the Commedia dell'Arte. New York: Performing Arts Journal Publications, 1983.

GOTO, R. *Malandragem revisitada: uma leitura ideológica de "Dialética da malandragem"*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

GUINSBURG, J. , FARIA, J. R. , LIMA, M. A. de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HEGEL, G. W. F. *Estética: a idéia e o ideal. Estética: o belo artístico ou o ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores)

HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, C. G. et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

HODGART, M. *La satira*. Tradução espanhola de Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 26. ed.; 16ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HUIZINGA, J. *Homo ludens – o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João P. Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ILUSTRAÇÃO da chamada para a peça *O Bilontra. O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano XI. Disponível em: <http://www.unicamp.com.br/iel/memoria>. Acesso em: 10 jun. 2010.

KOTHE, F. R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

KURY, M da G. Menandro. *O Misanthropo*. Introdução, tradução e notas. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

LEITE, S. H. T. de A. O riso revelador: um itinerário da sátira na poesia brasileira. In: *Revista Textos – Literatura brasileira em curso*. Faculdade de Ciências de Araraquara – UNESP, 1992.

_____. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996. (Prismas)

LIMA, S. A. A. *Teatro a Vapor de Arthur Azevedo: um olhar satírico sobre o Rio de Janeiro do início do século XX*. 2006. Dissertação (Mestrado). FCLAR-UNESP-Araraquara.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1985. (Série Fundamentos)

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 2. ed. s.l.: Ministério da Educação e Cultura/ DAC FUNARTE/ Serviço Nacional de teatro, 197[?]. (coleção Ensaios, 4)

_____; VARGAS, M. T. A. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MARTINS, A. A vocação do riso. In: *Teatro completo de Artur Azevedo*. Organização e notas de Antonio Martins Araújo. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. vol. IV, p. 9-27.

_____. Para uma poética de Artur Azevedo. In: *Teatro completo de Artur Azevedo*. Organização e notas de Antonio Martins Araújo. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. vol. IV, p. 781-797.

_____. Ao lado de Artur Azevedo. In: *Teatro completo de Artur Azevedo*. Organização e notas de Antonio Martins Araújo. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. vol. IV, p. 1505-1519.

_____. As mutações da comicidade. In: *Teatro completo de Artur Azevedo*. Organização e notas de Antonio Martins Araújo. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. vol. V, p. 9-25.

_____. Artur Azevedo: *homo politicus*. In: *Teatro completo de Artur Azevedo*. Organização e notas de Antonio Martins Araújo. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. vol. V, p. 593-612.

_____. Como nasceu o teatro de Artur Azevedo. In: *Teatro completo de Artur Azevedo*. Organização e notas de Antonio Martins Araújo. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. vol. V, p. 1189-1195.

_____. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988. (Coleção estudos; v.107)

MARTINS, W. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca, com um capítulo referente à propriedade literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2002.

MENDES, C. O comediógrafo, seu público, seu ofício. *Revista Semear*, nº 8, PUC-Rio, s. d. Disponível em: www.letras.puc-rio.br. Acesso em: set 2008.

MENCARELLI, F. A. *Cena aberta – a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTELLO, J. *Caminho da Fonte – estudos de literatura*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

MOOG, V. *Bandeirantes e pioneiros. Paralelo entre duas culturas*. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1993.

MORENO, A. *Dicionário popular para Portugal e Brasil*. Porto: s/ed., 1917.

NEVES, L. de O.; LEVIN, O. M. (Orgs.) *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas-SP: Editoras da Unicamp, 2009.

_____. *As comédias de Artur Azevedo – em busca da história*. Campinas/SP: [s.n.], 2006. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp/Fapesp. Tese (doutorado). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>>. Acesso em: 22 abr. 2010.

NICOLL, A. *The world of Harlequin: a critical study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.

ÓPERA do malandro. Fortuna crítica. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: março de 2013.

ORTEGA Y GASSET, J. *A rebelião das massas*. Tradução de Herrera Filho. Ed. Eletrônica: Ed ridendo Castigat Mores, 2001. Disponível em: <www.jahr.org>. Acesso em: 18 ago 2011.

PAES, J. P. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, número 20, março de 1988 (p. 38-53). Disponível em: <www.novosestudos.com.br>. Acesso em: maio de 2013.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. 2. ed. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, F. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção primeiros passos; 10)

PERRUCCI, A. *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, 1699. Coedizione in facsimile dell'edizione bilingue (Scarecrow Press, 2007) con commento italiano a cura di Francesco Cotticelli. Disponível em: <vecchiosito.bnonline.it/biblvir/perrucci>. Acesso em maio de 2012.

PERROT, M. et al. *História da vida privada*, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. sob a direção de M. Perrot [et al.]. Tradução de D. Bottman, partes 1 e 2; B. Joffily, partes 3 e 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PRADO, D. de A. A personagem do teatro In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos; 84)

QUEIROZ, R. da S. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do *trickster*. *Tempo Social*; Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 3(1-2): 93-107, 1991.

REIS, C., LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos)

REIS, J. C. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

- REIS, Z. C. O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária. In: BOSI, A. (org.) et al. *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Ângela Bergamini [et al.] São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Col. Leitura e Crítica)
- ROCHA, R. *Toda criança do mundo mora no meu coração*. Ilustrações Mariana Massarani. São Paulo: Ática, 2007.
- ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo:[s.n], 1965.
- RYNGAERT, J. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de P. Neves; ver. M. Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica)
- SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República In: Vários autores. *História da vida privada no Brasil*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko – São Paulo: Companhia da Letras, 2001. (vol. 3)
- _____. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARMIENTO, G. Tipologias brasileiras: o pelintra. *Revista Escrita*, nº 8, Rio de Janeiro, 2007.
- SCHWARZ, R. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 9-32.
- SILVA, E. G. da. “De Palanque”: as crônicas de Artur Azevedo no *Diário de Notícias* (1885/1886). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- SÜSSEKIND, F. Crítica a vapor – a crônica teatral na virada do século. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TAVIANI, F. *La commedia dell'arte e la società barocca*. La fascinazione del teatro. Ristampa anastatica. Roma: Bulzoni Editore, 1991.
- TEOFRASTO. *Caracteres morais*. Tradução de A. da Costa Muller, nota de Agostinho da Silva. Beira-Moçambique, s.d. Clássicos do mundo português.
- VARGAS, M. T. Carlo Goldoni. In: GOLDONI, C. *Arlequim, servidor de dois patrões*. Tradução de Elvira R. M. Ricci. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. (Os grandes dramaturgos; 23)
- VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- WATT, I. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WHITMAN, C. H. *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1982.

Discografia

Disco: Ed Motta & Conexão Japeri, WEA, 1988. Vamos dançar (segunda faixa, composição de Rafael Cardoso e Ed Motta).

Filmografia

Nove rainhas (Nueve reinas). Argentina, 2000. Direção e roteiro: Fabián Bielinsky. Elenco: Gastón Pauls, Ricardo Darín, Leticia Brédice, Tomás Fonzi, Ignasi Abadal. Sinopse e capa do vídeo disponíveis em: www.cinemanacional.com. Acesso em: jun 2012.

Periódicos

SCHWARZ, R. Desapareceu a perspectiva de um progresso que torne o país decente. Folha de São Paulo, 11 ago. 2007. Caderno Ilustrada, págs 8 e 9.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABEL, L. *Metateatro*. Uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1968.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar/FGV, 1999.

AMORA, A. S. *Teoria da literatura*. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1956.

ARAÚJO, M. M. *Com quantos tolos se faz uma república?* Padre Correia de Almeida e sua sátira ao Brasil oitocentista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AZEVEDO, A. *A Capital Federal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *Contos*. Introdução de C. A. Iannone. São Paulo: Editora Três, 1973. (Coleção Obras imortais da nossa literatura, 21)

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1988.

_____. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de Aurora F. Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 4. ed. Tradução de Sérgio P. Rouanet. Obras Escolhidas, I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERRETTINI, C. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Col. Debates, nº 166)

BORIE, M; ROUGEMONT, M de; SCHERER, J. *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999. (Série Temas, v. 69, Estudos Literários)

BLOOM, H. *Hamlet: poema ilimitado*. Tradução de José R. O'Shea. Inclui texto integral de Hamlet, traduzido por Anna A. de Q. C. de Mendonça. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail U. Sobral. 9. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Nacional, 1980.

_____. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira: história e antologia - das origens ao Realismo*. 3. ed. BERTRAND BRASIL: Rio de Janeiro, 1988.(v. 1)

_____. Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto-contínuo. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. (p. 531-535)

CARLSON, M. *Teorias do drama: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas) 538p.

CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARVALHO, S. M. S. de. *O trickster como personificação de uma práxis*. *Perspectivas*, São Paulo. 8: 177-187, 1985.

COUTINHO, A. *Crítica e Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Ed. Universidade Federal do Ceará - PROED, 1987.

DAMATTA, R. *O que faz do Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DEL PRIORE, M. *Histórias do cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____ et al. *500 anos de Brasil: histórias e reflexões*. São Paulo: Scipione, 1999.

_____. *Religião e religiosidade no Brasil colonial*. São Paulo: Ática, 1994.

DEZOTTI, M. C. C. O coro em *O Díscolo* de Menandro. *Organon*, Porto Alegre, número 49, julho-dezembro, 2010. (p. 95-109). Disponível em:<seer.ufrgs.br > Acesso em: junho 2013.

D'ONOFRIO, S. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007. (Ática universidade)

ECO, U. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Pirandello ridens. In: *Sobre espelhos e outros ensaios*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 250-258.

_____. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

_____. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro S. R. Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FACHIN, L.; DEZOTTI, M. C. C. (Org.) *Teatro em debate*. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003. 288p.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Elementos da análise do discurso*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GONÇAVES, M. M. T; AQUINO, Z. T. de; SILVA, Z. B. *Antologia de antologias: prosadores brasileiros "revisitados"*. Prefácio de Fábio Lucas; apresentação Plínio Doyle. São Paulo: Musa Editora, 1996. (Ler os clássicos, v. 5)

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Orgs.). *Semiologia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUINSBURG, J. (Org.) *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia da Letras, Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. 3. ed. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982 (Tomo II)

HERNÁNDEZ, G. E. *La sátira chicana: um estudio de cultura literaria*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

HUGO, V. Do grotesco e do sublime. Tradução do Prefácio de *Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura. Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. UNESP – Araraquara – SP – Brasil, 1993. (nº 5 e 6)

- JOLLES, A. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOWZAN, T. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et al. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.
- KOTHE, F. R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. (Série Para Ler)
- LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 2002. (série Temas, vol.77. Literatura brasileira)
- LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- LEITE, S. H. T. de A. “A menina, entre a penumbra e a luz” In: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. *Faces do narrador*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.
- MAAS, W. P. M. D. O romance picaresco. In: _____. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MARTILIANO, M. A. Malandragem e identidade nacional: o caso de Memórias de um sargento de milícias. 1999. Dissertação (Mestrado).
- MIELETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *Os arquétipos literários*. Tradução de A. F. Bernardini; H. F. de Andrade e A. Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MOISÉS, M. *A análise literária*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MONTELLO, J. (org.) *Anedotário Geral da Academia Brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- MOREIRA, L. Plenitude e privação: Antonio Candido na virada do século. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. AnoXXIV, nº 47, 1998. (p.17-27)
- MOTTA, S. V. O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: *Revista da Cultura*. Petrópolis: Vozes, nº68, 1974.
- ORTEGA Y GASSET. *A Idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- PALLOTINI, R. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PINSKY, J. e ELUF, L. N. *Brasileiro(a) é assim mesmo: cidadania e preconceito*. São Paulo: Contexto, 1993.

PORTICH, A. A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008 (Coleção Estudos; 254, dirigida por J. Guinsburg)

PRADO, D. de A. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROCHA, E. S. *O elogio da Liberdade: procedimentos estéticos em Calabar*. Franca: UNESP – FHDSS, 2006. (Série Dissertações e Teses n. 14)

ROCHA, R. C. A virtude e seu revés: heróis às avessas na literatura brasileira. In: *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. 2006. Tese (doutorado). Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (p. 9-49)

_____. *Texto/ Contexto*. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates, 7)

_____. *Teatro alemão – história e estudos*. 1ª parte: Esboço histórico. São Paulo: Brasiliense, 1968.

ROUBINE, J. *Linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RUBIÃO, L. L. O herói cômico e os (im)passes de sua trajetória: uma contribuição à ética da psicanálise. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, p. 144-158. jul. 2008.

SAMARA, E. de M. *A família brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. (col. Tudo é história, 71)

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & companhia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003 (Série Princípios).

_____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990 (Série Princípios).

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. 5. reimpressão São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVERMAN, M. *Moderna sátira brasileira*. Tradução de Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria alemã na década de 60. In: *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*. Florianópolis: Universidade de Santa Catarina, 1986, v. 7, n. 2

SOURIAU, E. *Chaves da Estética*. Tradução de Cesarina A. Belém. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

SPINA, S (org.). *História da língua portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

STARR, T. *A voz do dono*. Cinco mil anos de machismo e misoginia. Tradução de José R. Siqueira, Cláudia S. Martins e Thereza M. Deutsch. São Paulo: Ática, 1993.

SUSSEKIND, F. Relógios e ritmos: em torno de um comentário de Antonio Candido. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, nº 47, 1998.

_____. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

_____. *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz S. Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, A. M. R. A propósito de uma vocação para o chiste da cultura brasileira. In: *Aletria: Revista de estudos de Literatura*, n. 13, jan.-jun. 2006, Belo Horizonte, POSLIT. Faculdade de Letras. UFMG, p. 67-72.

TODOROV, T. O chiste. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. (p. 277-287)

UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões (Coord.) São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENEZIANO, N. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Códex, 2002.

WIEL, F. W. A. M. V. de. Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções de Chico Buarque. 2003. Tese (Doutorado) - PUC-SP. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/pos>>. Acesso em: 29 set. 2008.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Tradução de Lólio L. de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

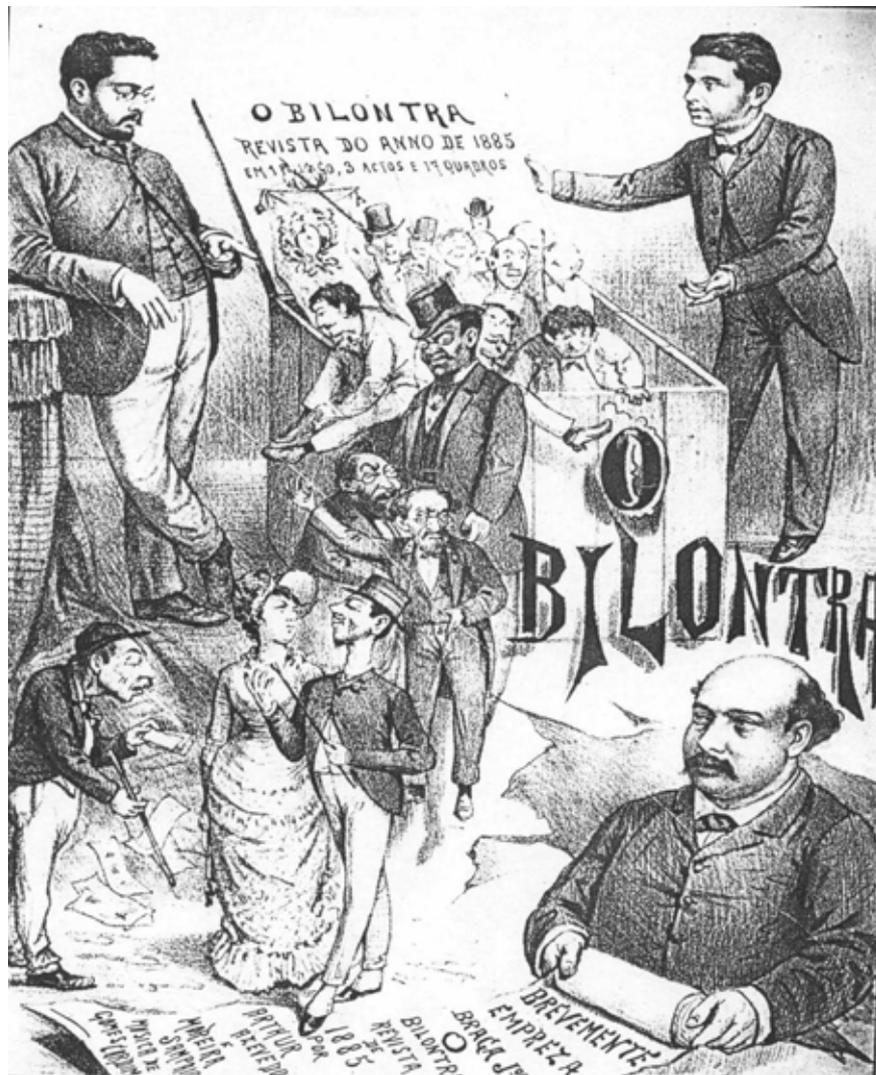
ANEXO A – Foto do dramaturgo A. Azevedo

ARTHUR AZEVEDO aos vinte e cinco anos (Fonte: www.radiomec.com.br)

ANEXO B – Panorama da cidade do Rio de Janeiro, em 1885.



Estudo para o panorama do Rio de Janeiro – Pan. 1. Morro do Castelo, 1885. Óleo sobre tela de Vitor Meirelles de Lima. Museu Nacional de Belas Artes (Fonte: www.unicamp/iel/memoria)

ANEXO C – Ilustração para a peça *O Bilontra*

Chamada para a revista *O Bilontra*, de A. Azevedo e Moreira Sampaio. Ilustração publicada em *O Mequetrefe*, ano XI. (Fonte: www.unicamp/iel/memoria)

ANEXO D – Os capoeiras



Brigas entre grupos de capoeira. Ilustração publicada em *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano XI, 368, 10/3/1885. (Fonte: www.unicamp/iel/memoria)

ANEXO E – A derrubada do muro do Convento d’Ajuda



Episódio da derrubada do muro do Convento d’Ajuda. Ilustração publicada em *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, ano XI, 368, 10/3/1885. (Fonte: www.unicamp/iel/memoria)

ANEXO F– A comédia *O Retrato a Óleo*

ARTHUR AZEVEDO

O RETRATO A ÓLEO

COMÉDIA EM 3 ATOS

Representada pela 1ª vez no ano de 1902, no antigo Teatro Recreio Dramático, do Rio de Janeiro, pela Companhia Dias Braga.

Personagens e seus criadores

Doutor Quintela

Cardoso

Pantoja

Clodomiro

Gustavo

Gaudêncio

Um Doente

Hortência

Lalá

D. Rita

1ª Senhorita

2ª Senhorita

3ª Senhorita

Mariana

Lili

Zeca

Uma Ama Seca

Uma Criança de Colo

Visitas e Manifestantes

Ação: Rio de Janeiro

Ferreira de Souza

João Barbosa

Grijó

Arnaldo Bragança

Olimpio Nogueira

Alfredo Silva

Louro

Helena Cavalier

Lucília Peres

Aurélia Delorme

Estefânia Louro

Maria Granada

Maria de Oliveira

Georgina

menina

menino

O RETRATO A ÓLEO

Comédia em 3 atos, de Arthur Azevedo

ATO I

Sala de visitas em casa do Dr. Jerônimo Quintela. Porta ao fundo, levando ao patamar de uma escada que não se vê, e dá para o jardim. Uma janela de cada lado da porta do fundo, e, nos vãos dessas janelas, aparadores com jarras de porcelana e outros objetos apropriados. Duas portas à direita e duas à esquerda. No vão das duas portas da esquerda, canapé encostado à parede, entre seis cadeiras alinhadas, três de cada lado. Perto do canapé, no chão, um tapete comum e um par de escarradeiras. À direita, a igual distância das duas portas e do centro da cena, mesa redonda, com álbuns, etc. Junto a essa mesa uma poltrona. Móvel decente, mas sem luxo. Cortinas e reposteiros. Do teto pende um lustre de gás. É dia.

CENA PRIMEIRA

LALÁ, depois GUSTAVO

(LALÁ está perto de uma das janelas do fundo, fazendo sinais para fora).

LALÁ (falando baixo, como para melhor explicar os seus gestos) – Não... Sim... Hein?... Não entendo! Que é?... (consigo). Ora esta! Ele entrou no jardim! Que intenções serão as suas? Atravessa o jardim... sobe a escada! (Ouve-se bater palmas). Bateu palmas! Está doido (Indo à janela e falando para o jardim). Vá-se embora! Que é isso? Não entre! (Abre-se a porta do fundo. Entra Gustavo. Tipo romântico. Grande cabeleira, capa, chapéu desabado). Dá-se que atrevimento!... (Recua assustada).

GUSTAVO – Não se assuste. Tenho um pretexto para aqui entrar.

LALÁ – Um pretexto?

GUSTAVO – Li nos jornais que seu pai faz anos hoje, e um grupo de amigos e admiradores lhe vêm oferecer o retrato a óleo.

LALÁ, de longe – E então?

GUSTAVO – Se alguém vier interromper o nosso delicioso *tête-à-tête*, direi que sou repórter de uma folha da tarde, e venho (tirando o chapéu) muito respeitosamente tomar apontamentos para uma notícia.

LALÁ – Mas não posso... não devo consentir...

GUSTAVO – Não me negue, por piedade, estes curtos momentos comprados com tanta audácia! (Encaminha-se para ela).

LALÁ, fugindo – Não se chegue para mim!

GUSTAVO – Meto-lhe medo?

LALÁ – Papai não pode tardar. Foi buscar minha irmã no colégio.

GUSTAVO – Papai! Como soa bem essa palavra! Todo o meu desejo é ser também filho do seu papai!

LALÁ – Não o autorizei a...

GUSTAVO – Se os seus lábios não me autorizaram, autorizaram-me os seus olhos!

LALÁ – Pois sim, mas bem sabe que não o conheço...

GUSTAVO – Há de conhecer-me.

LALÁ – Não sei quem o senhor é... não sei em que se emprega...

GUSTAVO – Tudo saberá.

LALÁ – Só o conheço de vista... por vê-lo passar... Ignoro quais sejam as suas intenções.

GUSTAVO – As mais puras.

LALÁ – Não sei o seu nome.

GUSTAVO – Gustavo. (Quer aproximar-se dela).

LALÁ, fugindo – Não se aproxime!

GUSTAVO – Obedeço.

LALÁ – Vá s'embora!

GUSTAVO – Isso não! Não vou sem que me diga que me ama!

LALÁ – Não posso dizer semelhante coisa... sou uma moça educada...

GUSTAVO – Mas os seus gestos, os seus sorrisos, os seus...?

LALÁ – Isso de longe... da janela... a coisa era outra! Agora estou a tremer! Tenha pena de mim! Retire-se por amor de Deus!

GUSTAVO – Não!... Não me retiro sem que a senhora tenha retificado com uma palavra, uma palavra só, os seus gestos... os seus sorrisos...

LALÁ – Pois bem, sim, eu simpatizo muito com o senhor; mas, se lhe mereço alguma consideração, não se demore aqui.

GUSTAVO – A simpatia não basta.

LALÁ – Eu chamo mamãe!

GUSTAVO, dando um passo para ela – Diga que me ama!

LALÁ, fugindo e gritando – Mamãe!

A voz de D. Hortência – Que é?

LALÁ – Faça favor de vir aqui à sala!

GUSTAVO – Imagina que fujo?... Não!... Estou resolvido a todas as loucuras para ter certeza da minha felicidade!

LALÁ – Aí vem mamãe. Agora não tenho medo.

CENA SEGUNDA

LALÁ, GUSTAVO E D. HORTÊNCIA

D. HORTÊNCIA (entrando da direita alta) – Que é, menina? (Vendo Gustavo). Ah! (A Lalá) Por que não me preveniste que estava aqui este senhor? (Aludindo às suas mangas arregaçadas). Não estou em trajes de receber visitas.

GUSTAVO – Oh, minha senhora!

D. HORTÊNCIA – Estava a cuidar dos preparativos para logo. Não me fio em criadas, apesar de que tenho a Libânia, que é para tudo. – Que deseja o senhor?

LALÁ – Este moço disse-me que é repórter de uma folha da tarde e deseja tomar alguns apontamentos para dar notícia da manifestação.

D. HORTÊNCIA – Mas a manifestação é logo...

GUSTAVO – Pois sim, mas quero dizer duas palavras sobre o Dr. Jerônimo Quintela... Ligeiras notas, minha senhora, ligeiras notas... Lugar do nascimento, idade, ano em que se formou, etc. (Tirando um caderninho de notas e um lápis). Onde nasceu o doutor?

D. HORTÊNCIA – Em Paula Matos.

GUSTAVO, escrevendo – Naturalmente do Rio de Janeiro... carioca da gema...

D. HORTÊNCIA – Nasceu em 1852. Estudou no Colégio Marinho. Formou-se em 1873.

GUSTAVO – Aqui ou na Bahia?

D. HORTÊNCIA – Aqui. Casou-se comigo em 1877. Há vinte e dois anos mudou-se para esta casa, de onde nunca mais saiu. Temos duas filhas: esta, e outra, mais pequena, que está no colégio.

GUSTAVO – É quanto basta, minha senhora. Com estes apontamentos posso escrever um artigo supimpa!

LALÁ, à parte – Já é coragem!

CENA TERCEIRA

Os mesmos, LILI, depois o DOUTOR QUINTELA

LILI – Mamãe! Mamãe!... (Abraça e beija a mãe). Lalá! (Abraça e beija a irmã).

D. HORTÊNCIA – Onde ficou teu pai?

LILI – Vem aí.

D. HORTÊNCIA – Acabaste o par de chinelas?

LILI – Acabei sim senhora. Está na cesta. Ih! como estou contente! Papai me contou! Vamos ter hoje manifestação, retrato a óleo, discursos, copo d'água e *soirée*. Que bom! que bom!...

LALÁ – Vem cá, Lili. (Leva-a para o canapé e vai apreciar o bordado, que tira da cesta).

D. HORTÊNCIA – Olhe, sr. repórter: aí está meu marido. Ele, melhor do que eu, poderá informar. (Ao Dr. Quintela, que entra, carregado de jornais). Quintela, este senhor é repórter... e quer apontamentos para publicar hoje a tua biografia.

GUSTAVO – Oh! A biografia, não, não tenho tempo, que a folha sai à tarde... Simples notas biográficas. O que aqui tenho é o bastante. (Lendo). Nasceu no Rio de Janeiro em 1852... foi aluno do Colégio Marinho... formou-se em 1873... casou-se em 1877... clinica há vinte e dois anos nesta freguesia.

O DOUTOR – Pode acrescentar que não tem riquezas, nem títulos... que não faz parte de nenhuma agremiação científica do país ou do estrangeiro, nem representou o Brasil em nenhum congresso internacional... nem nunca exerceu cargo de nomeação do Governo ou de eleição popular... nem nunca publicou livros ou memórias, ou artigos, ou o que quer que fosse... Nunca foi outra coisa senão clínico, necessariamente condenado pelos seus colegas como um medíocre, por lhe faltarem certas exterioridades... escrupuloso, porém, como os que mais o sejam no sagrado exercício de sua profissão... muito cuidadoso dos seus doentes... levando o desinteresse até o sacrifício.

D. HORTÊNCIA – Até à asneira, debes dizer.

O DOUTOR – No mais, bom cidadão e bom pai de família. O que mais o amigo escrever na sua folha, será tudo menos a expressão da verdade.

GUSTAVO – Vejo que o Dr. Jerônimo Quintela é o mais modesto dos homens.

O DOUTOR – Engana-se. Isto não é modéstia: é lealdade. Não gosto de iludir os outros nem de me iludir a mim próprio. Só minto por dever do ofício, quando dou esperanças de salvação a um moribundo. (Consultando o relógio). Mas se o amigo é repórter de uma folha da tarde, não tem tempo a perder. São quase dez horas, e daqui à cidade gastam-se quarenta minutos de bonde.

GUSTAVO – Chegarei a tempo. (Apertando a mão do Doutor). Antes de me retirar, meu caro doutor, peço-lhe licença para voltar logo à noite: quero assistir à manifestação.

O DOUTOR – Esta casa está às suas ordens. Venha tomar uma chávena de chá conosco, mas não se esqueça de me trazer um número da sua folha.

LALÁ, à parte – Pois sim!

GUSTAVO – Trarei, trarei... (sacudindo-lhe a mão). Doutor...

O DOUTOR – Sr. ... Como se chama?

GUSTAVO – Gustavo de Oliveira.

O DOUTOR – Pois apareça, Sr. Gustavo de Oliveira.

GUSTAVO – Minhas senhoras... Doutor... (As senhoras cumprimentam. Gustavo sai pela porta do fundo).

CENA QUARTA

O DOUTOR, D. HORTÊNCIA, LALÁ E LILI

D. HORTÊNCIA – Ora vejam se aquilo tem cara de jornalista!

O DOUTOR – Não é jornalista: é repórter.

D. HORTÊNCIA – É a mesma coisa.

O DOUTOR – Não é tal. Entre o jornalista e o repórter há, pelo menos, a mesma diferença que entre o médico e o farmacêutico.

LALÁ – Estou morta por ler a notícia que esse moço vai escrever...

O DOUTOR – Notícias... notícias! Não gosto dessas patacoadas! Abomino a publicidade! Tenho horror a reclame! Detesto o *puff!*... Não estão vocês lembradas daquele dia em que fiquei furioso por causa de um doente que se lembrou de me agradecer pelo Jornal do Comércio?

D. HORTÊNCIA – Não tens razão. É assim que os teus colegas se arranjam.

O DOUTOR – Pois que se arranjem! Bom proveito lhes faça! Não há quem ignore que esses agradecimentos são encomendados. Não quero que me confundam com certos passadistas. Ganham muito dinheiro? Pois comam sete vezes ao dia! Não serei eu que os inveje!

D. HORTÊNCIA – O grande caso é que fazes hoje cinquenta anos, e, a respeito da fortuna...

O DOUTOR – Temos duas casas e uns cobrinhos de parte para qualquer emergência. Outros trabalharam mais do que eu, e não têm onde cair mortos. Levantemos as mãos para o céu...

LALÁ – Lili, as tuas chinelas estão muito bonitas. Vou entregá-las a papai.

LILI – Não achas que deve ser na ocasião dos discursos?

LALÁ – Não. Particularmente tem mais graça. Eu logo pela manhã lhe dei o meu porta-relógio. Vai.

LILI – Pois sim. (Aproximando-se do pai). Papai, queira aceitar estas chinelas bordadas por sua filhinha.

O DOUTOR – Muito obrigado, meu amor! (Abraça-a e beija-a; depois examina o bordado). Sim senhor! Muito bonito! Bravo! Um porta-relógio e um par de chinelas! Tenho duas filhas encantadoras! (A D. Hortência) Isso sim, mulherzinha, isto é que é a verdadeira fortuna! Imagina agora que este contentamento viesse a público! Oh! A publicidade!... que horror! Mas a propósito: vocês querem ver as notícias do meu aniversário? Vêm em todas as folhas da manhã.

LILI – Já ontem vinha na *Cidade do Rio*. Uma menina do meu colégio me mostrou.

O DOUTOR – Naturalmente foi o Pantoja que andou pelas redações. (Distribuindo as folhas. À Hortência). *O Jornal do Comércio*. (À Lala) *O País* (À Lili) *O Jornal do Brasil*. As notícias estão marcadas a lápis.

D. HORTÊNCIA (lendo) – “O Dr. Jerônimo Quintela será hoje cumprimentado pelos seus numerosos amigos e admiradores”.

O DOUTOR – É o estilo das notas sociais. Ouçam o que diz a *Gazeta de Notícias* (Lendo): “Os inúmeros amigos e admiradores do humanitário médico Dr. Jerônimo Quintela pretendem fazer-lhe uma surpresa hoje, dia do seu aniversário natalício”. Uma surpresa! Há dois meses estou prevenido!

LALÁ, lendo – “Está hoje em festa o lar do Dr. Jerônimo Quintela, que completa mais um ano na preciosa existência. Uma comissão de amigos e admiradores irá levar-lhe o seu retrato a óleo, trabalho que tem estado exposto na casa COSTEJEAN, e faz honra ao pincel de Clodomiro”.

O DOUTOR – Quanto eu daria para escapar a essa exibição!

LILI, lendo – “Faz hoje anos o ilustre Dr. Jerônimo Quintela, que por esse motivo será presenteado com o seu retrato a óleo por uma comissão de amigos e admiradores”.

O DOUTOR – *O Correio da Manhã*. (lendo). “O conhecido clínico Dr. Jerônimo Quintela vai ser hoje obsequiado por um grupo de amigos com o seu retrato a óleo”.

D. HORTÊNCIA – Anda lá! Tu não gostas de publicidade, mas foste comprar todas as folhas.

O DOUTOR – Por causa de vocês... por causa de vocês... Eu sei que as mulheres são sensíveis a estas frioleiras.

LALÁ – Mas se isto é uma frioleira, por que papai consentiu?

D. HORTÊNCIA – Sim... poderias ter evitado que te oferecessem o retrato.

O DOUTOR – Evitado como?... Pois não sabes que para essa manifestação cotizaram-se os meus clientes? Recusar seria ofender meio mundo e perder – quem sabe? – grande parte da minha clínica. Não há ninguém que não esteja sujeito a estas bobagens!

LILI – O que vale é que é de graça.

O DOUTOR – De graça? O tal retrato sai-me o triplo do que vale!

D. HORTÊNCIA – Pelo triplo?

O DOUTOR – Então vocês julgam que os tais copos d'água custam meia pataca? Não lhes quero dizer quanto deixei no Paschoal, não quero afligir a família!

D. HORTÊNCIA – Bastavam algumas dúzias de garrafas de cerveja.

O DOUTOR – Pois sim! Copo d'água sem doces nem vinhos finos é copo d'água de pouco mais ou menos... Que diriam os Guedes e o primo Gaudêncio? Mas não choro a despesa... os mesmos que hão de aqui vir comer e beber se encarregarão de pagá-la. A maçada é que tem sido medonha.

LALÁ – Maçada de que, papai?

O DOUTOR – Então? Só o retrato!... Tive que ir seis ou sete vezes à casa do pintor.

AS TRÊS – Para quê?

O DOUTOR – Para **posar**. E ao fim de tanta **pose**, o calunga parece-se tanto comigo, como um ovo com um espeto!

AS TRÊS – Ora!

O DOUTOR – E fui mordido pelo pintor!

AS TRÊS – Mordido?

O DOUTOR – Mordido, sim; pediu-me cem mil réis que me pagará, diz ele, quando receber da comissão a importância do seu trabalho.

D. HORTÊNCIA – E tu não fugiste...?

O DOUTOR – Estava **posando**: não me podia mexer. Demais, o diabo do homem tem um modo de pedir dinheiro que... (fazendo com que D. Hortência se sente numa cadeira.) Olha, faze de conta que tu és eu... (Sentando-se noutra cadeira) e que eu sou ele. (Toma um jornal. A Lili). Vem cá: tu és o cavalete.

LILI – O... quê, papai?

O DOUTOR – O cavalete. (Encosta o jornal em Lili e finge que retrata D. Hortência.)

LILI – Que coisa!

O DOUTOR (imitando o pintor). – Ah! Dr. Quintela! Dr. Quintela!... a vida do artista no Rio de Janeiro é cheia de atribulações e vicissitudes! Não se mexa. Ainda hoje, nem eu, nem minha mulher, nem meus filhos... Faça favor de inclinar a cabeça um quase nada para a esquerda... Ainda hoje não comemos... Eles estão em casa à minha espera, contando que eu lhes leve algum dinheiro... Agora inclinou demais... Onde irei buscá-lo? Se o meu caro Dr. Quintela – não se mexa – pudesse dispor de cem mil réis até a comissão – perdão! Não levante o ombro! Isso! – até que a comissão pagasse este retrato... (erguendo-se) etc., etc! – Faze favor de me

dizer se é possível resistir a um pedido formulado em semelhantes termos e feito em tais condições.

D. HORTÊNCIA, erguendo-se – Tu és um pai da vida!

LILI – Não, senhora! Papai não podia deixar de dar o dinheiro. O pobre homem falou nos filhinhos...

O DOUTOR – Vês? A inocência tem sempre razão.

D. HORTÊNCIA, tomando a mão de Lili – Pois sim, mas a inocência que venha mudar de roupa, porque esse vestido há de servir para logo!

LILI – Ora, mamãe!

D HORTÊNCIA – Anda! Não tem ora mamãe. (Sai, levando Lili).

CENA QUINTA

O DOUTOR, LALÁ

O DOUTOR (enquanto Lalá arruma todos os jornais em cima da mesa) – Ó minha filha, mamãe não te disse nada?

LALÁ – A que respeito?

O DOUTOR – A respeito do Cardoso?

LALÁ – Não, senhor.

O DOUTOR – Mesmo nada?

LALÁ – Não, senhor.

O DOUTOR – Não conversou contigo?

LALÁ – Não, senhor.

O DOUTOR – Bom.

LALÁ – Por quê?

O DOUTOR – Por nada.

LALÁ – Seja franco, papai...

O DOUTOR – Eu tinha lhe pedido que aproveitasse o dia de hoje por ser o dos meus anos; mas, uma vez que ela não te disse nada...

LALÁ – Mas a que respeito?

O DOUTOR – A respeito de certa coisa. Depois saberás. Não é sangria desatada.

LALÁ – Mas que tenho eu de comum com seu Cardoso?

O DOUTOR – Tens de comum com ele que sois ambos solteiros.

LALÁ – Dar-se-á caso que papai queira casar-me?

O DOUTOR – E quando assim fosse? Supões que te quero para freira?

LALÁ – Mas seu Cardoso...

O DOUTOR – Que tem seu Cardoso? É um rapaz sério, de muito boa família, bem estabelecido, acreditado, com um belo futuro adiante de si... Onde queres tu encontrar coisa melhor?

LALÁ – Não digo isso, mas é que...

O DOUTOR – É que o quê?

LALÁ – Nada.

O DOUTOR – Gostas de outro?

LALÁ, vivamente – Não, senhor.

O DOUTOR – Se gostas de outro, diz-o francamente. Quem sabe? Talvez seja superior a Cardoso. Não quero, de modo algum, contrariar a tua inclinação. Escolhe o noivo que bem quiser, contanto que seja homem honesto, esteja no caso de aguentar família e possa fazer a tua felicidade... Mas se não gostas de outro, vamos lá, não vejo motivo para não gostares deste, que me agrada e já me deu a entender que muita satisfação teria em ser meu genro. Que respondes a isto?

LALÁ – Que quer papai que lhe responda? Uma coisa tão grave... assim, de supetão...

O DOUTOR – E por isso tinha eu pedido à tua mãe que te falasse. É às mães que compete consultar o coração das filhas. Eu sou muito estabonado, confesso... não procuro rodeios nem circunlóquios... não estou com meias medidas... (Vendo que Lalá limpa os olhos). Aí está! Tu choras! (Abraçando-a com muita meiguice). Vamos! Não é nada. Então? (Limpando-lhe os olhos). Passou. Tens razão. Estas coisas são muito melindrosas, não vão assim à queima roupa. Não falemos mais nisso. Vai, vai para junto de tua mãe, e pede-lhe, se quiseres, que ponha os pontos nos is. (Lalá sai).

CENA SEXTA

O Doutor, depois Pantoja

O DOUTOR, (só) – Gostará de outro? Não creio. Se gostasse, eu ou a mãe já teríamos dado por isso. E daí, que sabe? As raparigas são tão dissimuladas... Convinha-me que ela se casasse com o Cardoso. Simpatizo com ele. Conhece-a desde menino, e sei quanto vale... Ele é tímido... ela é ingênu... dificilmente chegarão à fala. É preciso empurrá-los um para o outro... Ele ficou de vir almoçar hoje comigo por ser o dia dos meus anos... e espera ter hoje mesmo uma decisão... (Vendo entrar Pantoja). Ora viva o Sr. Pantoja!

PANTOJA (muito cansado, deixando-se cair numa cadeira ao fundo da cena). – Uf! ... (Cai-lhe das mãos um grande embrulho que trazia debaixo do braço).

O DOUTOR – Cansadinho, hein?

PANTOJA (gaguejando) – Olhe que... que se não fosse por serdes vós quem sois... (tira um lenço, descobre-se e limpa a calva). Mas está tu... tudo pronto. Fre... fretei dois bondes especiais, um pa... para a música e outro pa... para os ma... manifestantes. Fui a todos os jornais da tarde... Viu as no... notícias nos jornais da manhã?

O DOUTOR – Não... não me preocupo com isso. (Disfarça, pega nos jornais que estão sobre a mesa e guarda-os). Abomino a publicidade.

PANTOJA – Todos eles fa... falaram.

O DOUTOR, mostrando o embrulho – E isso que é?

PANTOJA – São os ba... balões chineses para a iluminação do jardim... e as velas... Isto corre por... por sua conta, porque por conta da com... comissão só correm as despesas externas.

O DOUTOR – Homem, despesas no jardim são despesas externas... despesa interna é o copo de água... é o pianista... é...

PANTOJA – Pois sim, mas pa... pague e não bufe. Eu mesmo pre... preparo a iluminação e penduro as lan... lanternas venezianas.

O DOUTOR – São lanternas venezianas ou balões chineses?

PANTOJA – Sei lá! Há de tudo (Erguendo-se). Estamos mal de... de orador!

O DOUTOR, vivamente – Como assim?

PANTOJA – O Fa... Fabrício Gomes ficou do... doente. O Laurentino Sa... Sa... Saboia foi para Friburgo, e o Vas... Vasconcelos está com a mulher para ca... cada hora. Em todo caso, eu de... decorei o discurso que o doutor escreveu.

O DOUTOR – Cale-se! Não quero que se saiba que eu o escrevi!

PANTOJA – E se... se não há outro orador, cá... cá estou eu!

O DOUTOR – Mas você é gago!

PANTOJA – Que ga... gago! Quando fa... faço discursos não ga... ga... gaguejo. Quer ouvir?

O DOUTOR – Vamos lá!

PANTOJA, em tom declamatório – Ilustre doutor Jerônimo Quintela! Desde as mais remotas épocas da hu... humanidade, foi sempre uso entre os povos render ho... ho... homenagem aos cidadãos que por suas virtudes ou talentos se tornam dignos da con... consideração geral...

SÉTIMA CENA

Os mesmos, Cardoso, depois Lili

CARDOSO (entrando do fundo) – Apoiado!

O DOUTOR – Oh! Cardoso! Como vai isso? (Vai apertar a mão de Cardoso, que tem deixado numa cadeira ao fundo o chapéu e dois embrulhos que trouxe).

CARDOSO – Bem, obrigado. Em casa todos bons?

O DOUTOR – Felizmente.

CARDOSO – É o que se quer.

PANTOJA, continuando – Entre nós, forçoso é reconhecer, essas ma... manifestações têm sido assaz barateadas...

O DOUTOR – Ó seu Pantoja, guarde isso para depois do almoço. Com o estômago vazio não se ouvem discursos.

PANTOJA – Pou... pouco falta.

O DOUTOR – Então diga depressa (Pantoja prepara-se para continuar. Entra Lili com outro vestido, com um vestido de andar em casa).

LILI – Seu Pantoja, mamãe ouviu a sua voz e manda dizer ao senhor para ajudar ela.

O DOUTOR – Ora aí tem! Estava escrito que o discurso seria transferido.

PANTOJA – Com li... licença. Dona Hortência sabe que não há outro como eu para do... dobrar guar... guardanapos (sai pela direita alta).

O DOUTOR (a Lili) – Então não se fala! (Aponta para Cardoso!)

LILI – Bom dia, seu Cardoso.

CARDOSO – Bom dia, Lili. (Dá-lhe um beijo).

LILI – Que é da minha boneca?

O DOUTOR (apreensivo) – Menina!

LILI – Seu Cardoso me prometeu uma boneca. Eu não pedi.

O DOUTOR – Então? Continua?

CARDOSO – Ela tem razão... o prometido é devido... (a Lili) Veja aí, em cima daquela cadeira, por baixo do meu chapéu... estão lá dois embrulhos: é o maior.

LILI (que tem corrido ao lugar designado, mostrando um embrulho). Este?

CARDOSO – Esse, sim... o outro é do papai... (vai buscar o outro embrulho e entrega-o ao Doutor).

O DOUTOR – Que! Também eu ganho uma boneca?

CARDOSO – Levei a manhã inteira a matutar qual seria o meu presente de anos... Optei por uma dúzia de meias de fio de Escócia. Ao menos é um presente útil.

O DOUTOR – Ora, Cardoso, você a incomodar-se por meu respeito!

CARDOSO – Grande incômodo!

LILI (que tem tirado a boneca de dentro de uma caixa). – Oh! que bonita boneca! Veja, papai!...

O DOUTOR – É muito bonita, é... agora veja se vai quebrar.

LILI – Mamãe! Lalá! (Vai saindo a correr).

O DOUTOR – Venha cá, sua malcriada! (Lili volta. Ele aponta para Cardoso). Então? Que é que se diz?

LILI – Muito obrigada, seu Cardoso! Dê cá um abraço e um beijo! (Abraça e beija Cardoso). Mamãe, Lalá! (Sai a correr pela direita alta).

CENA OITAVA

O DOUTOR, CARDOSO

O DOUTOR (Colocando os embrulhos sobre a mesa). – Não cabe na pele de contente!

CARDOSO – Que discurso era aquele que recitava o Pantoja?

O DOUTOR – O que ele, à falta de melhor orador, deverá pronunciar logo à noite durante a entrega do retrato.

CARDOSO – Ah! O retrato! Vi-o ontem no Costejean.

O DOUTOR – Que tal?

CARDOSO – Reconheci-o por ter o seu nome por baixo.

O DOUTOR – Você exagera!

CARDOSO – Que lembrança a de mandar pintá-lo pelo Clodomiro Paredes! Pois não temos o Petit? Enfim... como a intenção é boa...

O DOUTOR – Que bobagem, não acha?

CARDOSO – Bobagem de quê?

O DOUTOR – Esta coisa do retrato.

CARDOSO – Não acho que seja bobagem. É uma prova de que o senhor é estimado.

O DOUTOR – foi lembrança do Pantoja, que é muito bom rapaz, muito serviçal. Foi ele que andou por todo o bairro a angariar assinaturas. É de uma atividade espantosa!

CARDOSO – Pudera! É o homem dos sete instrumentos!... emprega-se em tanta coisa ao mesmo tempo!...

O DOUTOR – Impôs como condição que, para chegar a todos, ninguém subscrevesse mais de cinco mil réis. Apesar disso, em menos de oito dias, tinha reunida a soma necessária para o retrato, a moldura, a chapa de prata, os bondes especiais, a música e o foguetório!

CARDOSO – Mas vamos ao que nos interessa... quero dizer, ao que me interessa. Hoje é o dia dos seus anos...

O DOUTOR – É verdade... meio século...

CARDOSO – Não tem nenhuma boa notícia a dar-me?

O DOUTOR – Por ora, não. Falei à minha mulher... mas, pelos modos, ela ainda não se entendeu com a rapariga... Ainda agora, poucos momentos antes de você entrar, pilhei-a a jeito aqui na sala... e sondei-a, ou antes, disse-lhe claramente que o meu desejo era vê-la casada com você.

CARDOSO – E ela?

O DOUTOR – Ficou atarantada. Não esperava pela coisa... não disse que sim nem que não... pôs-se a chorar...

CARDOSO – A chorar?

O DOUTOR – A chorar, sim, mas tranquilize-se, Cardoso: nem sempre as lágrimas exprimem uma comoção dolorosa. Na minha longa vida de clínico, tenho observado que elas acodem mais depressa à felicidade que à desgraça. Eu nunca disse a uma mãe "O seu filho está salvo", que ela não chorasse imediatamente, como se as lágrimas esperassem a deixa. As raparigas, essas, então, choram por qualquer coisa... Quando não sabem ou não podem responder a uma pergunta, abrem a torneira do pranto... Francamente: você devia ter sido o primeiro a falar-lhe.

CARDOSO – Sou tão tímido...

O DOUTOR – É tímido com a filha e não é com o pai! Isso é inversão do que ordinariamente acontece... Vamos! declare-se... não tenha papas na língua! Olhe a ocasião é excelente... Eu vou lá dentro sob pretexto de ver se o almoço está pronto... (Consultando o relógio). E é que são horas. Deixo ficar este embrulho, o embrulho das meias de fio de Escócia, e digo à Lalá que o venha buscar... Ela vem, você aproveita a ocasião, e chimpa-lhe uma declaração em forma... Está dito?

CARDOSO, resolutivo – Está dito!

O DOUTOR – Cá ficam as meias... Agora veja se se põe a dizer que está muito calor... que vamos ter chuva, etc. (Vai a sair e volta). E não se ria de mim! D'aqui a uns quinze ou vinte anos, você terá talvez que representar o mesmo papel que eu desempenho agora. (Sai pela direita alta).

CENA NONA

CARDOSO, depois LALÁ

CARDOSO (só) – Se ela ao menos sentisse por mim esta simpatia vulgar que aproxima dois indivíduos um do outro, não seria preciso dizer-lhe nada. Na minha timidez, nas minhas balbuciações, nos meus olhares, teria adivinhado toda a respeitosa e sincera afeição que lhe tributo... Teria compreendido que ela é o meu desejo, o meu sonho, a minha ventura, a minha glória! Mas quando estou perto dela, a sua frieza esmaga-me, a sua indiferença acabrunha-me, o seu desdém aniquila-me! (Vendo entrar Lalá!). É ela. (Lalá entra sem ver Cardoso, toma sobre a mesa o embrulho das meias e vai saindo). Lalá!

LALÁ, voltando-se – Ah! Estava aí, seu Cardoso? Bom dia. (Vai saindo).

CARDOSO – Ouça. Quero dizer-lhe uma coisa.

LALÁ – Papai mandou-me buscar este embrulho.

CARDOSO – São só duas palavras.

LALÁ – Então diga.

(CENA MUDA, durante a qual Cardoso quer declarar-se e não se atreve).

CARDOSO – Está hoje muito calor, não acha?

LALÁ – Ontem estive mais quente... hoje refrescou um bocadinho...

CARDOSO – Mas creio que tão cedo não choverá.

LALÁ – Também eu creio. O tempo está seguro. (Depois de uma pausa). Era só isso?

CARDOSO – Não; era mais alguma coisa; mas... que quer, Lalá? Eu sou de um acanhamento ridículo... Reconheço que devo impressioná-la desagradavelmente...mas, paciência... cada qual como a natureza o fez.

LALÁ – Deseja então dizer-me alguma coisa grave?

CARDOSO – Sim, grave, muito grave... porque da sua resposta depende a minha felicidade, e o meu futuro, a tranquilidade da minha vida... Eu... eu amo-a, Lalá!...

LALÁ – Deixe-me levar estas meias... (vai saindo).

CARDOSO (tomando-lhe o embrulho das mãos). – Não! Já agora venci a primeira dificuldade, ouça até o fim! (inflamando-se pouco a pouco). Amo-a, sim, há muito tempo, com toda força do meu coração, e o meu desejo de todas as horas, de todos os instantes, é fazer de você a minha esposa adorada, a minha fiel companheira... seu pai quer nosso casamento... sua mãe não se oporá, creio... só falta o seu consentimento... Oh, por piedade não me diga que não, e se o disser, deixe ao menos que eu me prepare para receber este golpe em cheio no coração. Prometo fazê-la feliz. Não sou rico, mas estou com a minha vida encaminhada. Tenho crédito, tenho boas relações na praça. A minha casa vai muito bem! Não lhe prometo uma existência de festas, bailes e espetáculos... na nossa casa não haverá luxo nem ostentação... mas não lhe faltará lá dentro o mesmo conforto que tem na casa de seu pai, e o afeto ardente e

sincero de um marido honrado. (Lalá vai falar). Não! Não responda já! Reflita... pense... mas não diga nada... receio tanto que... Olhe, vou levar as meias ao doutor. (Sai pela direita alta).

CENA DÉCIMA

LALÁ, depois LILI

LALÁ, depois de uma longa pausa – Tenho crédito... tenho boas relações na praça... a minha casa vai bem... é muito afreguesada... Por pouco mais, apresentava-me o balanço do ano passado! É esta vulgaridade que me desgosta nesse homem... É muito estimável, muito digno, não há dúvida, mas tem o defeito de se parecer com todos os homens... Ao passo que Gustavo de Oliveira... Oh! um Gustavo é um sonho, uma quimera! (Senta-se e reflete). Papai tem razão. Onde encontrarei marido melhor que este negociante com boas relações na praça? Das minhas amigas, que se têm casado, as mais felizes são justamente aquelas cujos maridos são homens vulgares... Ele gosta de mim, é meu amigo, estima-me: isso é o essencial... e isso fará necessariamente com que algum dia eu o ame também. (Erguendo-se com resolução). Vou dizer que sim!

LILI (entrando do fundo com ares misteriosos, trazendo a sua boneca). – Lalá, eu estava passeando no jardim com a minha boneca, quando aquele moço de luneta que esteve hoje aqui, se chegou perto de mim, por fora da grade, e me pediu que te entregasse esta carta quando estivesse sozinha, e que não mostrasse ela a mais ninguém. (Tira uma carta do bolso do vestido).

LALÁ, (tomando a carta e escondendo-a) – Ele? Oh! que atrevimento!... que audácia!... que diferença do outro!...

LILI – Para que foi que ele te escreveu, Lalá?

LALÁ – Não sei. (Indo à janela). Já se afastou! Que pena!...

LILI – Ele é teu namorado?

LALÁ, voltando – Não, tolinha! (Sentando-se e chamando Lili a si). Olha, Lili, não digas a ninguém, nem mesmo à Libânia, que ele te deu esta carta e que tu m'a entregaste. Se guardares segredo, farei um vestido para a tua boneca.

LILI – Um vestido? Ih! Que bom! Olha, Lalá, eu hoje quero aproveitar ser dia de festa para batizar ela. Já falei a seu Pantoja para ser o padre e a seu Cardoso para ser o padrinho. Você é a madrinha.

LALÁ – Está dito.

LILI – Qual há de ser o nome dela? Você acha bonito Carmen?

LALÁ – Acho.

LILI – Pois então será Carmen. É o nome de uma menina do meu colégio de quem gosto muito. (À boneca). Venha sra. Dona Carmen, venha; são horas de mamar. (Sai pelo fundo, brincando com a boneca. Lalá ergue-se).

CENA DÉCIMA PRIMEIRA

LALÁ (depois de se certificar de que não vem ninguém, abre a carta e lê) – “Minha adorada Lalá. Encontrei um conhecido, redator de uma folha da tarde, que ia para a cidade, e lhe pedi que escrevesse e publicasse algumas linhas, aproveitando as notas que eu daí trouxe. É preciso que esta noite, sem falta, me digas se me amas, se posso alimentar a esperança de ser seu noivo. Para isso basta que tragas no peito uma das lindas rosas “Príncipe Negro” que estão no teu jardim” (Declamando). Como isto é delicado e cavalheiresco! Este não me diz que a sua vida está bem encaminhada... Nem mesmo me diz qual seja a sua vida. (Vendo Cardoso, que entra pela direita alta, guarda precipitadamente a carta).

CARDOSO – Lalá, o almoço espera-nos.

LALÁ – Ah! (Vai saindo).

CARDOSO – Já... já refletiu?

LALÁ – Ainda não. Conceda-me um prazo razoável. Dizem que a noite é boa conselheira. Quero consultar as trevas do meu quarto. (Sai pela direita).

CARDOSO – Gosta de outro, não há que ver!

(Cai o pano)

ATO II

O mesmo cenário

PRIMEIRA CENA

PANTOJA – Sim... se houvesse ao menos um me... menino, o Doutor po... poderia dizer "meus filhos"... mas, sendo duas meninas, não me pa... parece que...

LALÁ – Eu também acho. Pois se nós somos duas filhas!

O DOUTOR – Isto são sutilezas gramaticais de que vocês não entendem. Escrevi corretamente escrevendo "filhos".

D. HORTÊNCIA – Acho esquisita essa gramática que muda o sexo das pessoas. Eu não diria nunca "meus filhos!"

O DOUTOR – Em linguagem familiar, não, está visto... mas num discurso, em resposta à oferta de um retrato a óleo, a frase é perfeitamente cabida.

D. HORTÊNCIA – Mas homem de Deus, tu não tens filhos!

O DOUTOR – Vou tapar-te a boca!

D. HORTÊNCIA – Quero ver isso!

O DOUTOR – Se te perguntarem: "Dona Hortência a senhora tem filhos?" que responderás tu? Que não?...

D. HORTÊNCIA – Responderei que tenho **filhas**.

O DOUTOR – Logo, tens filhos. Filhos do sexo feminino. Quando se diz: "Fulano tem muitos filhos", não se quer dizer que Fulano só tenha rapazes. (Pausa. Sorriso incrédulo nos assistentes). Depois, reparem bem vocês que eu falei dos filhos que tiver quando desaparecer "na voragem misteriosa do túmulo"; quem sabe se daqui até lá...?

D. HORTÊNCIA – Deus me livre! Credo! Longe vá o agouro!

O DOUTOR – É uma hipótese. Não estamos tão velhos que...

D. HORTÊNCIA (puxando-lhe a sobrecasaca, baixinho) – Olhe a menina!

CARDOSO – Sim, senhor; esse argumento é aceitável. Calo-me. O futuro a Deus pertence.

O DOUTOR – Entretanto, não quero que vocês digam que sou teimoso. Substituo "meus filhos" por "minha prole".

PANTOJA – Bravo! "Mi... minha prole" é bem achado!

O DOUTOR, continuando a leitura. – "E a minha prole, contemplando-o dirá: Nosso pai era bom, por que, se não fosse bom não teria amigos, e, se não tivesse amigos, não lhe ofereceriam o retrato a óleo". Este óleo é dispensável.

PANTOJA – Man... mancha o discurso.

O DOUTOR – Que tal acham?

CARDOSO – Já acabou?

O DOUTOR – Você queria mais?

CARDOSO – Não, pelo contrário, acho que está de bom tamanho e bem feito.

PANTOJA – Ma... magnífico!...

O DOUTOR – Parece-me que disse tudo em poucas palavras. (Lili entra da direita baixa, a correr, com a boneca na mão).

CENA SEGUNDA

Os mesmos, Lili

LILI – Seu Cardoso, seu Pantoja, Lalá! Vamos fazer o batizado de Carmen! O altar foi armado na sala de jantar. (Pantoja, Cardoso e Lalá levantam-se).

CARDOSO – Vamos! Eu sou o padre!

LILI – Não, senhor; o padre é seu Pantoja... O senhor é o padrinho... e Lalá é a madrinha. Tome, Lalá, carregue a sua afilhada. (Dá a boneca a Lalá).

CARDOSO, PANTOJA E LALÁ, (alegremente) – Vamos!

LILI – Vá na frente, seu Pantoja. Agora tu, Lalá... Dê cá o braço, seu Cardoso. O padrinho dá sempre o braço à mãe da menina! (Risadas). Vamos! (Saem pela direita alta).

CENA TERCEIRA

O DOUTOR, DONA HORTÊNCIA

D. HORTÊNCIA, (que se tem rido muito, sempre sentada). – Como está sabida esta criança!

O DOUTOR, indo sentar-se ao lado de D. Hortência – Tu, afinal, não falaste a Lalá sobre aquilo?

D. HORTÊNCIA – Como querias que eu lhe falasse nesta lufa-lufa em que tenha andado? Ainda não apanhei um momento disponível.

O DOUTOR – Falei-lhe eu.

D. HORTÊNCIA – Nunca vi criatura mais desensofrida!

O DOUTOR – Ficou de dar uma resposta. Creio que não arranjam nada.

D. HORTÊNCIA – Por quê?

O DOUTOR – Não gosta dele. Não sei por que, mas não gosta!

D. HORTÊNCIA – Sabes lá!

O DOUTOR – É uma coisa que está a me entrar pelos olhos! Sou capaz de apostar que tem outro namorado.

D. HORTÊNCIA – Não tem, afianço-te. Como poderia ter um namorado sem que eu o soubesse?

O DOUTOR – Oh! oh! oh! minha velha! As meninas de hoje são capazes de enfiar os pais no fundo de uma agulha!

D. HORTÊNCIA – Tranquiliza-te. Nossa filha há de casar-se com seu Cardoso... Logo à noite, irei ter com ela no seu quarto, quando a irmã estiver dormindo, e haverá entre nós duas uma longa conferência. Descansa, que hei de convencê-la – Não gosta! Não gosta! O que aquilo é, sei eu.

O DOUTOR – Que é?

D. HORTÊNCIA – Tolices. O resultado da leitura de certos romances. Ela, provavelmente, acha em Cardoso um homem prosaico.

O DOUTOR – Queria então um marido poético?

D. HORTÊNCIA – Queria sim.

O DOUTOR – Toleirona! Não é com poesias que há de mandar à venda e à quitanda! E o Cardoso é prosaico por quê?... por ser do comércio?... por ser um homem simples?... Pois, olha, não o troco por nenhum desses sujeitinhos encartolados, que andam a trocar as pernas na rua do Ouvidor.

D. HORTÊNCIA – Nem eu.

O DOUTOR – Prosaico!... Sou eu porventura poético? E não te agradaste de mim? Não fui sempre um bom chefe de família? Algum dia te faltou alguma coisa?

D. HORTÊNCIA – Ah! mas és doutor!... Se seu Cardoso fosse doutor, a estas horas seria já nosso genro...

O DOUTOR – Embora fosse um pedaço d'asno, dizes muito bem. Infelizmente nesta boa terra o diploma é uma prerrogativa excepcional, mesmo quando seja um embuste. Por isso, temos tantas Faculdades de Medicina e Direito, e não temos uma só Escola Prática de Agricultura, que é do que mais precisávamos. (Outro tom). Fala-lhe esta noite como lhe deves falar. Dize-lhe que não seja tola, que se deixe de romantismos... Convince-a de que nem com a lanterna de Diógenes ela poderia encontrar marido melhor que o Cardoso... e que, de mais, tu e eu teríamos gosto em que se efetuasse este casamento, e que isto se decidisse hoje mesmo, por ser dia dos meus anos.

D. HORTÊNCIA – Deixa tudo por minha conta. Não te metas nisto. Ficas logo todo nervoso... és impaciente... Com um pouco de calma tudo se conseguirá.

O DOUTOR – Ora Deus queira!

CENA QUARTA

Os mesmos, Pantoja, Cardoso, Lalá e Lili

(Pantoja entra na frente, envolvido numa colcha de leito e com a boneca, Cardoso e Lili de braço dado. O Dr. e D. Hortência levantam-se e riem-se da figura de Pantoja, que está muito sério, e cantando em latim).

PANTOJA, (cantando) – “Adjuntorium nostrum in nomine qui fecit coelum et terram”. (Pantoja, Cardoso, Lalá e Lili dão uma volta pela cena e saem por onde entraram (direita alta).

CENA QUINTA

O DOUTOR, D. HORTÊNCIA

O DOUTOR (rindo) – Ora que dia!

D. HORTÊNCIA, (à porta, rindo, e falando para dentro) – Olhe que eu não quero a minha colcha arrastando, hein, seu Pantoja! (Descendo). Os demônios foram tirar a colcha da cama!

O DOUTOR – E não é que o Pantoja tem jeito para padre?

D. HORTÊNCIA – Pois se já foi sacristão!

O DOUTOR – É verdade; agora me lembro.

D. HORTÊNCIA – E ajuda muito bem a missa.

O DOUTOR – Mas gagueja. (Imitando Pantoja). Et cum... cum spirituo... tuo. (Rindo) Tem sido tudo.

D. HORTÊNCIA – Aquele sabe arranjar a vida!

O DOUTOR – E é um bom diabo...

D. HORTÊNCIA – Pena é que não seja muito seguro em questões de dinheiro. Nunca te pagou aqueles trezentos mil réis.

O DOUTOR – Nunca lh’os reclamei.

D. HORTÊNCIA – Acreditas que ele arranjasse esta manifestação de graça... só pelos teus lindos olhos?...

O DOUTOR – Pois sim, mas não vale a pena falar nisso... Que diabo pode ele ganhar? Pataca e meia!

CENA SEXTA

Os mesmos, Cardoso

CARDOSO, (muito alegre) – Ora aqui estou eu compadre da Lili!

O DOUTOR – Onde está ela?

CARDOSO – Preparando o banquete do batizado, pedacinhos de mães bentas em pratinhos deste tamanho...

D. HORTÊNCIA – Lá aquela endiabrada foi por sua alta recreação buscar o aparelho que estava no gavetão da cômoda!

O DOUTOR – Deixá-la! Hoje é dia grande!

D. HORTÊNCIA – É capaz de me haver posto tudo de pernas para o ar! Vou ver! Com licença, seu Cardoso. (Sai).

CENA SÉTIMA

O DOUTOR E CARDOSO

CARDOSO – Meu caro doutor, parece-me estar escrito que não serei seu genro. Lalá não me quer para marido.

O DOUTOR – Por quê?

CARDOSO – Pois se até evita olhar para mim!

O DOUTOR – Isso é prevenção sua.

CARDOSO – Durante o jantar os nossos olhares não se encontraram três vezes. Não sei se reparou: D. Hortência disse-lhe que se sentasse ao pé de mim; ela disfarçou, fez que não ouviu, e foi sentar-se do outro lado.

O DOUTOR – Prevenção sua, repito. A pequena sabe que você a requesta... necessariamente está envergonhada... Minha mulher vai ter esta noite uma conferência com ela, e há de ficar tudo decidido.

CARDOSO – Creio que é inútil essa conferência. Gosto muito de Lalá, tanto que seria capaz de dar por ela até a última gota do meu sangue, mas não quero de modo algum constrangê-la.

Só serei seu marido por sua livre e espontânea vontade, embora tenha toda a confiança em mim para poder conquistá-la definitivamente depois de casado.

O DOUTOR – Apreensões de namorado, meu caro Cardoso... Eu, na véspera do meu casamento, ainda estava convencido de que era o mais detestado dos noivos; no entanto, a Hortência adorava-me, e não há no mundo um casal mais venturoso que nós. Também ela evitava os meus olhares. Não era desprezo, mas acanhamento. Você bem sabe que as moças brasileiras não são educadas à americana.

CARDOSO – Enfim...

(Deste momento em diante a cena começa gradualmente a escurecer. Pantoja entra do fundo, com alguns balões de papel em ambas as mãos).

CENA OITAVA

Os mesmos, Pantoja

PANTOJA – Seu Car... Cardoso, você não está faz... fazendo nada: venha ajudar-me a pendurar estes balões nas árvores do jardim. As velas já estão dentro... No momento é só acendê-las.

CARDOSO – Pois não, com muito gosto...

(Pantoja sai pelo fundo. Cardoso acompanha-o e, ao sair, encontra-se com Lalá, que entra do jardim e evita olhar para ele. Cardoso olha para o doutor, e, por gestos, chama a sua atenção para a indiferença da moça; depois sai. Lalá traz no seio a rosa Príncipe).

CENA NONA

O DOUTOR, LALÁ

O DOUTOR – Minha filha, eu não estou satisfeito contigo!

LALÁ – Por que, papai?

O DOUTOR – Desvias os olhos quando te encontras com o Cardoso... pareces evita-lo... Que mal te fez ele?

LALÁ – Ora, papai!

O DOUTOR – À mesa não te quiseste sentar ao seu lado... não lhe disseste palavra... nem mesmo olhaste para ele...(Fazendo-lhe uma festinha). Você quer desgostar seu pai?

LALÁ – Eu já disse a seu Cardoso que lhe daria uma resposta... Que mais desejam? É esquisito que um pai censure a filha por não saber namorar. Para mim não há nada mais ridículo que o namoro.

O DOUTOR – Mas quem te diz que namores? Peço-te apenas que trates o Cardoso com um pouco mais de consideração, e não desvies os olhos quando ele passar por ti. Isso é uma grosseria que não devemos fazer, em nossa casa, nem mesmo às pessoas com as quais não simpatizamos. Não te custa nada tratá-lo bem! (Pausa. Passeia um pouco agitado). Depois, quando não leves em conta o ele gostar de ti, quando poderia gostar de outra mais bonita, mais rica e sobretudo mais amável, lembra-te ao menos que é um amigo de teu pai, e... (Um pouco excitado)... e que teu pai não admite que os seus amigos sejam maltratados sob o seu teto!

LALÁ, abraçando-o – Pois sim, papai, o senhor tem toda razão, mas não quero vê-lo zangado no dia de hoje. (Beija-o).

O DOUTOR, (picando-se num espinho da rosa que Lalá traz no peito) – Ai!

LALÁ – Que foi?

O DOUTOR – Um espinho da tua rosa!

LALÁ – Coitado! (Envolve o dedo do pai no seu lenço).

O DOUTOR – Não foi nada... Por que havia a natureza de dar espinhos a uma flor tão bela? Mas dize cá: de onde veio essa rosa?

LALÁ – Do jardim.

O DOUTOR – Mudaste de opinião?

LALÁ – Como assim?

O DOUTOR – Dantes não consentias que arrancassem as rosas das hastes... Dizias que o lugar delas era no jardim... que deviam murchar e desfolhar-se aí mesmo... Entretanto, foste arrancar uma rosa... Para quê?

LALÁ, embaraçada – Por nada... foi uma fantasia... um capricho... Quis enfeitar-me por ser o dia dos seus anos.

O DOUTOR – Minha filha, teu pai não vale o sacrifício de uma rosa!

LALÁ – Que graça!...

CENA DÉCIMA

Os mesmos, Gustavo

GUSTAVO, (do fundo) – Dá licença?

LALÁ, (com um ligeiro sobressalto) – Ah!

O DOUTOR – Oh! senhor repórter! faça o favor de entrar, mas olhe que ainda é muito cedo...

GUSTAVO, descendo – Bem sei; mas estava impaciente por entregar-lhe um número da folha... O artigo é um pouco lacônico... Não houve tempo nem espaço para muita coisa... (Dá-lhe a folha).

O DOUTOR – Vamos lá ver as suas lisonjas. Tenho horror à publicidade, mas não é isso motivo para não lhe ficar muito obrigado. (Senta-se, põe a luneta e entrega-se à leitura da folha).

GUSTAVO, (lado a Lalá, baixinho) – Bravo! Essa rosa é o sinal da minha ventura!

LALÁ, baixinho – Cuidado!

GUSTAVO, (idem) – Amas-me?

LALÁ, (idem, apontando para a rosa) – Ela responde por mim.

GUSTAVO, (um pouco mais alto) – Como sou feliz!

O DOUTOR, (levantando os olhos) – Hein?

GUSTAVO – Nada... gabava a beleza da rosa que sua excelentíssima filha traz no seio...

O DOUTOR – Uma pobre rosa sacrificada ao amor filial. (Continua a ler).

LALÁ, baixinho – Por que veio tão cedo?

GUSTAVO, idem – Não pude conter a minha impaciência... Arranjei aquela folha com um conhecido meu que vinha da cidade... Queres ser minha esposa?

LALÁ, idem – Primeiramente desejo saber quem o senhor é... que profissão é a sua... a que família pertence...

GUSTAVO, idem – Tem razão; mas prestadas todas essas informações, e sendo elas satisfatórias, consente?

LALÁ, idem – Consinto.

GUSTAVO, como acima – Como sou feliz!

O DOUTOR, erguendo-se e deixando a folha – Hein?

GUSTAVO – Estava dizendo à sua excelentíssima filha que esta casa é excelente.

O DOUTOR – Não é mazinha, não é mazinha. *Parva sed apta*, como a casa de Cícero. O que tem de melhor é ser bem dividida. Olhe, venha cá vou mostrar-lhe os cômodos. (Indo abrir a porta da direita baixa) – Este é o quarto das meninas...

GUSTAVO, à parte – É bom saber-se.

O DOUTOR, apontando – Ali dorme esta... A outra cama mais pequena é da Lili, que é pensionista num colégio, mas vem ficar em casa aos sábados; passa os domingos e volta às segundas-feiras... É um bom quarto... tem duas janelas para o jardim, e comunica com o meu e o de minha mulher...

GUSTAVO – É um belo quarto. Digo-lhe mais: quando a excelentíssima casar, poderá ficar em companhia de seus pais...

O DOUTOR – Não! isso não! Quem casa quer casa. Ela tem um prediozinho, que faz parte do seu dote.

GUSTAVO, à parte – Bravo!

O DOUTOR, indicando as duas portas da esquerda – Estas duas portas dão para o meu gabinete (Abrindo a de baixo). Gabinete de entradas e consultas... Entre... Vá entrando... (Gustavo entra no gabinete. A Lalá) Simpatizo com este repórter! (Entra no gabinete).

LALÁ, só – Simpatiza? Ainda bem! Mas que brasileirismo! Mostrando o interior da casa a uma pessoa que não conhece e hoje viu pela primeira vez! E não descansa enquanto não lhe tiver mostrado tudo, até a cozinha, o quarto da Libânia e o galinheiro! (Sentando-se). Eu fiz pior, muito pior... Também eu não o conheço, e disse-lhe que o amava!

(O Doutor e Gustavo saem do gabinete).

GUSTAVO – O doutor possui uma importante biblioteca!

O DOUTOR – Ah! eu leio muito... E coitado do médico que não acompanhar os progressos da medicina! Só revistas assino... Quantas, Lalá?

LALÁ – Só contando: *La mode elegante*...

O DOUTOR – Não! Falo de revistas científicas! Assino umas cinco ou seis! Mas venha cá, venha cá; já agora quero mostrar-lhe toda a casa. (Indicando a porta da direita alta). Vá entrando! (Entram. Ouve-se a voz do Doutor). Esta é a sala de jantar...

CENA DÉCIMA PRIMEIRA

LALÁ, só, depois D. RITA GOMES, as três senhoritas GUEDES, o menino Zeca, uma ama seca, com uma criança pequenina ao colo.

LALÁ, (só) – Simpatiza com ele... E quem não simpatizará? (a família Guedes entra ruidosamente).

D. RITA e as filhas – Dá licença?

LALÁ, erguendo-se – Oh! queiram entrar! queiram entrar!

D. RITA e as filhas, (falando todas ao mesmo tempo). – Como está, Lalá? – Como tem passado? – O doutor está bom? – Tua mãe está boa? (Apertos de mãos, beijos etc.)

LALÁ, respondendo a umas e outras – Boa, obrigada. Bom, obrigada. Estão todos bons... (À D. RITA). E a senhora? (Às senhoritas). E vocês?

D. RITA e as filhas – Boa, obrigada.

LALÁ – Deem-me os chapéus e as capas... vou levá-los para o meu quarto... (D. Rita e as filhas tiram os chapéus e as capas).

D. RITA, enquanto tira o chapéu) – Não nos dispensamos de assistir à justa manifestação de apreço que vai ser feita a seu pai, e para a qual o Guedes concorreu também, como era do seu dever.

ZECA – Papai deu cinco mil réis.

D. RITA – Cala a boca, menino! (A Lalá). Você sabe que nós somos admiradoras do talento e demais qualidades do Dr. Quintela. O Guedes vem logo mais.

LALÁ – Vou guardar os chapéus e as capas. (Sai pela direita baixa, levando os chapéus e as capas).

D. RITA – Que gente pungia! Não nos convidaram para jantar! Eu por meu gosto não vinha; vocês é que teimaram...

ZECA – E os cinco mil réis de papai?

1ª SENHORITA – Vejam se isto tem ar de festa! Nem uma flor!...

2ª SENHORITA – Nem ao menos lavaram a casa!

3ª SENHORITA – Os móveis estão cheios de pó!

ZECA – É uma esbodegação!

D. RITA – Provavelmente a manifestação foi arranjada pelo próprio Quintela. Reclame. O pobre homem precisa de dinheiro.

1ª SENHORITA – Isso não. Ele tem muita clínica.

D. RITA – Mas quase todos os doutores[sic] são como nós... Vocês bem sabem que ele não nos manda conta.

2ª SENHORITA – Nem nós lh'a pedimos.

(Lalá volta do quarto. As senhoritas imediatamente lhe fazem novas festas, lhe dão beijos, com muitas risadinhas e muitos agrados).

AS SENHORITAS, ao mesmo tempo – Mas Lalá como está bonita! – Quando é esse casamento? – Que linda rosa!

D. RITA – Sua mãe onde está?

LALÁ – Lá dentro... Vamos ter com ela... Entrem.

TODAS – Vamos!

D. RITA, à ama seca – Passa na frente, pequena! E cuidado com o menino! (Saem ruidosamente pela direita alta). A cena, que tem escurecido, fica um momento vazia).

CENA DÉCIMA SEGUNDA

GAUDÊNCIO, MARIANA (Entram pelo fundo, com ares jesuíticos, examinando tudo).

GAUDÊNCIO – Ninguém...

MARIANA – Estão todos lá para dentro.

GAUDÊNCIO – E a sala no escuro! Não é por querer falar mal, mas que economia sórdida! (Trepá numa cadeira, risca um fósforo e acende o lustre. Cena clara).

MARIANA – O primo Quintela é muito agarrado ao dinheiro.

GAUDÊNCIO – Na realidade, mana, esta coisa de fazer anos e mandar dizer aos parentes que não venham jantar...

MARIANA – Que venham apenas cear, se quiserem...

GAUDÊNCIO – Sim, não é por querer falar mal, mas não fica bem a um homem abonado como o primo Quintela!

MARIANA – E a bobagem do retrato a óleo?

GAUDÊNCIO – Concorri com cinco mil réis. Que remédio!...

CENA DÉCIMA TERCEIRA

Os mesmos, O DOUTOR, GUSTAVO, que entram pela porta do fundo.

O DOUTOR – Já viu toda a casa.

GUSTAVO – É esplêndida!

O DOUTOR, vendo as visitas – Oh! prima Mariana!... Oh! primo Gaudêncio!... estavam aí? (Apertando-lhes a mão). Como têm passado?

GAUDÊNCIO – Vamos indo.

MARIANA – Assim, assim... Todos de casa bons?

O DOUTOR – Bons, graças a Deus. Minha mulher está lá dentro, rodeada de visitas. Por que não passaram pelo jardim? Vocês são de casa. Vamos ter com ela. (A Gustavo) O amigo dá licença?

GUSTAVO – Oh!

GAUDÊNCIO, saindo, ao Dr. – Quem é?

O DOUTOR – Um jornalista.

GAUDÊNCIO – Não é por querer falar mal, mas não me parece que... (não se ouve o resto. Saem os três pela direita alta).

CENA DÉCIMA QUARTA

GUSTAVO, depois CLODOMIRO

GUSTAVO, só – Se desta vez não faço a minha independência, é porque sou tolo. Há de ser hoje, ou não será nunca! (Entra pelo fundo Clodomiro Paredes, o pintor. Roupa muito usada. Tipo de boêmio). Oh! Clodomiro Paredes! Tu aqui?!

CLODOMIRO, estacando – Chi!... Pobre Dr. Quintela!... A estas horas já foi sangrado!...

GUSTAVO, vivamente – Peço-te que não me comprometas! Aqui não me conhecem!

CLODOMIRO – Pois ainda há no Rio de Janeiro alguém que te não conheça?

GUSTAVO – A este bairro não chegou ainda a minha fama.

CLODOMIRO – Se não chegou não pode tardar. A fama acompanha o indivíduo.

GUSTAVO – Serei franco, porque tenho confiança na tua lealdade. Introduzi-me hoje nesta casa com um nome suposto, intitulado-me repórter de uma folha diária e sob pretexto de tomar apontamentos para escrever a biografia do Dr. Quintela.

CLODOMIRO – Mas com que intenções te meteste em coisa tão arriscada? Aposto que se trata de patifaria grossa!

GUSTAVO – Enganas-te, Clodomiro, trata-se de um sentimento nobre e elevado: o amor!

CLODOMIRO – Amor?! Tu?! Vamos lá! tira o cavalo da chuva!...

GUSTAVO – Não brinques; estou apaixonado pela filha do doutor Jerônimo Quintela!

CLODOMIRO – Que horror! E ela te corresponde?

GUSTAVO – Ardentemente.

CLODOMIRO – Pobre moça! não sabe quem tu és!

GUSTAVO – Hei de casar-me com ela!

CLODOMIRO – Espera por isso! O doutor não consentirá nesse casamento sem tomar informações... e desde que se informe...

GUSTAVO – Pois imaginas que seja eu tão tolo que pretenda pedir-lhe a filha?

CLODOMIRO – Ah! tu não pretendes?...

GUSTAVO – Está visto que desse modo não arranjarei nada. É preciso que o casamento se imponha como uma solução.

CLODOMIRO – Queres comprometer a moça? Seu Raposo, isso não se faz!... isso é uma infâmia!...

GUSTAVO – Não há dúvida, mas essa infâmia é o único meio que tenho para regenerar-me. Recorro ao casamento como a uma tábua de salvação.

CLODOMIRO – Deixa-te disso! hás de ser sempre vadio, desordeiro, planista e amante das bebidas brancas.

GUSTAVO – Quem fala! És por ventura melhor do que eu?

CLODOMIRO – Eu, sim, sou um regenerado!

GUSTAVO – Quem te regenerou?

CLODOMIRO – Não foi a infâmia, foi a Arte, a arte divina de Apeles! Sou pintor, sou retratista.

GUSTAVO – Tu?

CLODOMIRO – Em pequeno mostrei muita habilidade para o desenho, e, depois de rapazola, frequentei durante alguns meses a Academia de Belas Artes, que abandonei, porque nunca tive, senão agora, estabilidade em coisa alguma.

GUSTAVO – Uns meses de Academia, com certeza, não fizeram de ti um artista completo.

CLODOMIRO – Mas Deus me livre de ser um artista completo, meu caro amigo! No Rio de Janeiro os artistas completos não arranjam nada! Os incompletos, esses conseguem tudo. Aqueles têm o orgulho da sua arte, não a insultam aceitando preços humilhantes para os seus trabalhos; estes sujeitam-se a tudo, e vivem, ao passo que os outros morrem de fome. Eu, quando vi o que por aí mais se elogia e melhor se paga, disse, como o famoso Corregio quando contemplou pela primeira vez um quadro de Rafael: *Anchi io sono pittore*, e atirei-me às tintas e aos pincéis! A minha habilidade de criança voltou como por encanto... Fiz alguns ensaios... Triunfei! Não me faltam encomendas: agora mesmo acabo de pintar o retrato do Dr. Quintela. Fui o Van Dyck desta manifestação a óleo!

GUSTAVO – Imagino que obra prima!

CLODOMIRO – Vai ver. O diabo é que o tal Pantoja, promotor da manifestação, ainda não se explicou (sinal de dinheiro), e por isso é que aqui estou, rente como pão quente! (Indo à porta do fundo). Ele ali está no jardim, acendendo os balões... Quando passei, fez que não me via... Receio um calote... Mas não! – os artistas incompletos não são caloteados!

GUSTAVO – Não recebeste nada por conta!

CLODOMIRO – Sangrei o modelo em cem mil réis, mas para isso foi preciso inventar mulher faminta e filhos na miséria.

GUSTAVO – Mentiste como eu menti... Já vêes que somos ainda da mesma força. Deve existir certa solidariedade entre nós.

CLODOMIRO – Se queres com isso pedir-me que te auxilie neste projeto infernal, para cá vens de carrinho!

GUSTAVO – Não quero que me auxilies; espero apenas que não me entornes o caldo... que não vás dizer ao doutor que eu...

CLODOMIRO, atalhando – Nada tenho com isso. Nem ao menos conheço a família... Ignoro qual seja o teu plano definitivo, mas olha que é muito arriscado... Com essas coisas não se brinca! O doutor é capaz de te meter uma bala nos miolos!

GUSTAVO – Não o conheces. É um molenga. Deixa estar que sei fazer as coisas limpas entre...

CLODOMIRO – Ah! sim, em matéria de limpeza és um bicho, isso és.

GUSTAVO – Cuidado! Aí chega o meu futuro sogro.

CENA DÉCIMA QUARTA

Os mesmos, o Doutor, depois PANTOJA, depois CARDOSO

O DOUTOR – Vão sendo horas. (Vendo Clodomiro) Oh! meu caro artista, seja bem vindo a esta casa! (Apertando-lhe a mão) A senhora como vai? E os meninos?

CLODOMIRO – Bons, obrigado.

O DOUTOR (a GUSTAVO) - Já se conhecem?

AMBOS – Já!

O DOUTOR – É natural... um jornalista e um pintor... Preciso dar algumas instruções ao Pantoja. (Indo à porta do fundo e chamando) Oh, seu Pantoja!

A VOZ DE PANTOJA – Doutor?

O DOUTOR – Venha cá, venha depressa! (A Gustavo e Clodomiro) Eu não gosto destas bobagens... sou muito avesso à exibição... mas, que querem? – meteram-me nestes assados, e já agora tenho que levar a cruz para o Calvário. (Entra Pantoja um pouco ressabiado e com um balão aceso na mão. Durante a cena evita olhar para Clodomiro, ao passo que este, pelo contrário, faz o possível para ser visto por ele). Seu Pantoja, é provável que o jardim seja invadido por muita gente, mas é preciso que não entrem todos aqui para a sala, que é muito acanhada.

PANTOJA – Só entrará a com... comissão que vem no... no bonde especial.

O DOUTOR – Isso! Quem mais quiser entrar, que entre para a sala de jantar, que é muito espaçosa. Você fará o discurso no jardim, e eu lhe responderei daí... do alto da escada.

PANTOJA – Está com... combinado. (Vai a sair rapidamente; Clodomiro toma-o pelo braço).

CLODOMIRO – Dá-me uma palavrinha?

PANTOJA – Já lhe falo. A... agora estou muito o... o... ocupado! (Vai a sair e encontra-se com Cardoso, que entra).

CARDOSO – Estão acesos todos os balões. Só falta pendurar esse.

PANTOJA – Vou pen... durá-lo! (Sai pelo fundo. Através da porta e das duas janelas, o espectador deve ver parte da iluminação).

O DOUTOR – Cardoso, deixe-me apresentar-lhe o Sr. Gustavo de Oliveira, repórter, e o Sr. Clodomiro Paredes, o pintor que fez o meu retrato...

CARDOSO – Meus senhores... (Gustavo e Clodomiro cumprimentam).

O DOUTOR – O meu velho amigo Cardoso, negociante.

(Ouve-se ao longe os sons de uma banda de música, que se aproxima aos poucos).

O DOUTOR – Aí vem a manifestação!

CENA DÉCIMA SEXTA

O DOUTOR, GUSTAVO, CLODOMIRO, CARDOSO, PANTOJA, depois D. HORTÊNCIA, LALÁ, LILI, D. RITA, AS TRÊS SENHORITAS, GUEDES, ZECA, A AMA SECA COM A CRIANÇA, GAUDÊNCIO, MARIANA, VISITAS.

PANTOJA, (entrando insuflado, do fundo, com um foguete na mão) – O bonde es... especial! (Vai saindo a correr).

CLODOMIRO, (puxando-o pelo casaco) – Mas ouça!

PANTOJA – Lo... go! lo... go!... (Sai).

CLODOMIRO – Já o não largo! (Sai).

CARDOSO – Vou para o jardim. (Sai. A música tem se aproximado. Ouvem-se foguetes que sobem. O Doutor vai para o terraço do fundo. Entram as senhoras e tomam as janelas e portas do fundo. Lili e Zeca sobem às cadeiras para ver melhor. Estão todos descuidados, de costas para o público. Só fica no proscênio Gustavo, que procura furtivamente ocasião para entrar no quarto de Lalá. Cessa a música. Ouvem-se vivas ao Dr. Quintela. Depois ouvem-se psissus, como acontece quando alguém quer falar em público. Restabelece-se o silêncio. Pantoja começa no jardim o seu discurso, esforçando-se por não gaguejar, o que quase consegue com o artifício de certa melopeia oratória.

A VOZ DE PANTOJA – Ilustre Sr. Dr. Jerônimo Quintela. – Desde as mais remotas épocas da humanidade, é uso entre os povos render homenagem aos cidadãos dignos da consideração geral. Entre nós, forçoso é reconhecê-lo, essas manifestações têm sido assaz barateadas.

VOZES – Apoiado!

PANTOJA – Desta vez, porém, assim não acontece.

VOZES – Apoiado!

PANTOJA – Esta manifestação é feita ao verdadeiro homem de ciência, que fez da medicina um sacerdócio e não uma profissão lucrativa; é feita ao pai da pobreza, ao cidadão exemplar, que sempre desprezou honras e posições para ser exclusivamente o médico dos pobres.

VOZES – Apoiado!

PANTOJA – Recebei, ilustre Dr. Jerônimo Quintela, este retrato, como fraco tributo prestado pelos vossos doentes reconhecidos, isto é, pelos vossos amigos e admiradores. Vós mereceis, não um retrato a óleo, mas uma estátua de ouro!

VOZES – Apoiado! Viva o Dr. Quintela! Viva!... (Entusiasmo. Toca a música. O Dr. Quintela, ao fundo, tira um papel do bolso e se dispõe a ler. Ouvem-se pssius. Cessa a música e restabelece-se o silêncio).

O DOUTOR, (lendo, comovido) – Meus amigos, - Não tenho palavras com que possa exprimir-vos o meu reconhecimento.

(Todas as atenções estão agora mais empolgadas. Até este momento Gustavo não pode entrar no quarto de Lalá, porque esta de vez em quando olhava para ele, sorrindo-lhe disfarçadamente. Agora ela está presa ao discurso do pai e esquece-se por instantes do namorado. É mister que todas estas mudanças de cena não passem despercebidas ao espectador).

GUSTAVO, (à parte) – É a ocasião!

O DOUTOR, lendo – A comoção embarga-me a voz...

GUSTAVO, aparte – Escondo-me debaixo da cama. (Entra no quarto de Lalá).

O DOUTOR, lendo – Não me sinto digno de tão estrondosa manifestação.

VOZES – Não apoiado!

O DOUTOR, idem – Na minha vida de médico nunca fiz outra coisa senão cumprir o meu dever.

VOZES – Não apoiado!

O DOUTOR – Tratei de honrar o meu pergaminho, como o soldado honra a sua bandeira.

VOZES – Apoiado! Bravo! (Dão-lhe uma salva de palmas. Os músicos, julgando que o discurso está acabado, tocam. O Doutor indica por gestos que ainda não acabou. Ouvem-se pssius. Restabelece-se o silêncio).

O DOUTOR, lendo – Entretanto, meus amigos, recebendo das vossas mãos este valioso presente, vou dar-lhe na minha casa uma dignificação particularmente elevada. Quando eu houver desaparecido na voragem misteriosa do túmulo, este retrato me substituirá no seio da minha adorada família, e meus fi... (Emendando) e a minha prole (Rapidamente à D. Hortência). Já me atralhei! (Continuando) E a minha prole, contemplando-o, dirá: - Nosso

pai era bom, porque, se não fosse bom, não teria amigos, e, se não tivesse amigos, não lhe ofereciam o retrato! Disse.

VOZES – Bravo! Bravo! Viva o Dr. Quintela. (Dão palmas. Sobem foguetões. Toca a música, que continua durante o seguinte movimento de cena: os personagens que estavam às janelas e na porta afastam-se para deixar passar e ver passar quatro manifestantes, entre os quais Pantoja, que carregam o retrato numa espécie de andor ou padiola. Cardoso pega no quadro e coloca-o sobre o sofá, – Lalá, logo que o pai deixa de falar, procura Gustavo com os olhos e parece admirada de o não ver. Vai à janela, vai e entra, etc).

PANTOJA – Vi... va o Dr. Quintela!

TODOS – Viva!...

O DOUTOR – Vivam os meus bons amigos!

TODOS – Viva!...

LILI – Viva papai!

TODOS – Viva!... (Risadas. O Dr. Quintela beija Lili).

O DOUTOR – Meus amigos, queiram todos passar à sala de jantar, onde está preparado um modesto copo d'água.

PANTOJA, muito obsequioso – Venham comigo, me... meus senhores! (Vai saindo).

CLODOMIRO – Mas ouça cá...

PANTOJA – Já... já lhe falo. (Sai com Clodomiro e os manifestantes pela direita alta).

CENA DÉCIMA SÉTIMA

O DOUTOR, CARDOSO, D. HORTÊNCIA, LALÁ, LILI, D. RITA, AS SENHORITAS GUEDES, ZECA, A AMA SECA, GAUDÊNCIO MARIANA, VISITAS.

D. HORTÊNCIA – Nós, que somos de casa, deixemos sair essa gente, para irmos também tomar alguma coisa.

D. RITA – Há de nos desculpar, D. Hortência, mas nós vamos indo. O Guedes ficou de vir e não veio; ele anda se queixando tanto, que sua ausência me dá cuidado. Quem sabe se não foi doente para casa?

O DOUTOR – Se foi, mande-me dizer, que dou um pulo até lá.

D. RITA. – Muito obrigada, doutor. O nosso desejo era assistir à brilhante manifestação. Assistimos; estamos satisfeitas.

D. HORTÊNCIA – Que pena!

D. RITA, à LALÁ, que entra da direita alta, sempre a procurar Gustavo. – Lalá, faça favor de ir buscar os nossos chapéus e as nossas capas.

LALÁ – Pois não. (Entra no seu quarto).

D. RITA – Esteve uma festa muito bonita. Não acha D. Mariana?

MARIANA – Acho. Não faltou nada.

GAUDÊNCIO – Não é por querer falar mal, mas não gostei do discurso do Pantoja.

O DOUTOR – Perdão, não está mal escrito...

GAUDÊNCIO – Não nego, mas bem poderiam ter procurado outro orador que não gaguejasse.

CARDOSO, (às senhoritas) – Que tal acham o retrato, minhas senhoras?

AS SENHORITAS – Muito bom, muito bom.

D. RITA – Como parecença não é dos melhores. O Dr. Quintela é muito mais simpático.

O DOUTOR – Obrigado, D. Rita.

MARIANA – E não é tão moço.

D. HORTÊNCIA – Tão moço? Pois eu acho que nesse retrato o Quintela tem dez anos mais.

GAUDÊNCIO – Não é por querer falar mal... vê-se que o pintor é um artista... mas, não sei... não gosto!

D. RITA, gritando – Então, Lalá? Os chapéus?

D. HORTÊNCIA – É verdade! Lili, vai ali ao quarto de tua irmã dizer-lhe que ande com isso.

LILI – Sim, senhora! (Entra no quarto de Lalá solta um grito). Lalá está com um moço no quarto, e ele está agarrando ela!

TODOS – Heim?

LILI – É o mesmo que esta manhã escreveu a ela uma carta.

TODOS – Oh! (Estupefação geral).

O DOUTOR – Que é isto? (Entra no quarto de Lalá, seguido por D. Hortência. Os personagens que estão em cena comentam o caso de modo que os espectadores não percebiam o que eles dizem. Gaudêncio e Mariana parecem satisfeitos, as senhoritas riem, Cardoso mostra-se aflito. O Doutor sai do quarto, empurrando Gustavo para a cena. Cardoso segura Gustavo por um braço).

GUSTAVO – Largue-me, que não fujo! (Cardoso larga-o). Sr. Dr. Jerônimo Quintela, peço-lhe a mão de Dona Lalá em casamento.

O DOUTOR, furioso – Em casamento!

GUSTAVO – Estou autorizado por ela a fazer-lhe este pedido.

O DOUTOR, gritando – Lalá! (Ouvem-se gritos de D. Hortência no quarto).

LALÁ, aparecendo à porta – Acudam! Mamãe teve um ataque! (Correm todos em confusão para o quarto. Ficam em cena Cardoso e Gustavo).

CARDOSO, dando um empurrão em Gustavo – Miserável!

GUSTAVO – Insultem-me como quiserem, contanto que eu me case com ela! (Continuam os gritos de D. Hortência. Vozes na sala de jantar: “Viva o Dr. Quintela!” A banda de música toca).

(Cai o pano)

ATO III

A mesma sala. O retrato do Dr. Quintela está pendurado na parede, por cima do sofá.

CENA PRIMEIRA

CARDOSO, O DOUTOR, UM DOENTE – (Cardoso está sentado à direita, lendo um jornal. O Doutor sai da esquerda, acompanhado pelo doente, que traz uma receita na mão).

O DOUTOR, (ao doente) – Não se esqueça: uma colher das de sopa – pela manhã, outra ao meio-dia e outra à noite. (Vendo Cardoso). Ah! estava aí, Cardoso?

CARDOSO – Há um quarto de hora que o espero.

O DOUTOR – Já lhe falo. (Ao doente) Não apanhe sereno... evite a umidade... e nada de comidas apimentadas ou salgadas.

O DOENTE – E vinho?

O DOUTOR – Muito pouco. O álcool é uma das grandes causas do seu mal. Se puder deixar de beber, melhor.

O DOENTE – Deixo de beber, sim, senhor, não me custa nada... E é uma economia. Sou tão pobre! Se vossa senhoria não me tratasse de graça há muito tempo eu estaria no Caju.

O DOUTOR – Bom. Vá com Deus e a Virgem Santíssima.

O DOENTE, (contemplando o retrato) Ah! eu não tinha visto ainda o retrato de vossa senhoria... Está muito bom! Só lhe falta falar!

O DOUTOR, sem lhe dar atenção, indo a Cardoso. – Então?

O DOENTE – Como admirador de vossa senhoria, concorri com cinco mil réis para esta pintura.

O DOUTOR – Agradeço-lhe muito. Adeus.

O DOENTE – Às ordens de vossa senhoria. (Sai).

CENA SEGUNDA

O DOUTOR, CARDOSO

O DOUTOR – Maldito retrato! Não aparece aqui ninguém que não concorresse com cinco mil réis para ele!

CARDOSO, (erguendo-se) – Tem graça.

O DOUTOR – Depois que fui retratado, a receita da minha clínica diminuiu um terço. Como toda a gente concorreu para a manifestação, toda a gente se julga com direito aos meus serviços gratuitos. Maldita a hora em que se lembraram de semelhante coisa! Veja você quantas têm sucedido por causa deste retrato do diabo! (Sentando-se perto de Cardoso). Mas vamos: esteve com o advogado?

CARDOSO – Estive. Já lá vamos. Diga-me primeiramente como está Dona Hortência.

O DOUTOR – Muito melhor. Já ontem se levantou e hoje deixa o quarto. Entrou em franca convalescença. Vou submetê-la agora a um regimem de cola e glicerol-fosfatos. Conto que dentro de vinte dias tenha recuperado completamente as forças.

CARDOSO – Deus queira.

O DOUTOR – Depois fará uma estaçãozinha de águas. (Erguendo-se). Olhe, ela aí vem. (Assoma à porta da direita alta Dona Hortência, muito abatida, amparada por Lalá. Cardoso ergue-se também).

CENA TERCEIRA

Os mesmos, D. HORTÊNCIA, LALÁ

O DOUTOR, indo ao encontro de D. Hortência e amparando-a também – Ora viva a senhora D. Hortência Quintela que já está pronta para outra! Dá cá o braço... Assim... Devagarinho... não te canses... (À Lalá, secamente) Vá buscar umas almofadas. Pode deixar tua mãe comigo. (Lalá sai pela direita baixa, depois de cumprimentar Cardoso com um gesto de cabeça).

D. HORTÊNCIA – Quem está aí?... Ah! é seu Cardoso. (Estendendo a mão). Como está?

CARDOSO – Vamos indo, obrigado. Dou-lhe os parabéns por vê-la de pé!

D. HORTÊNCIA – Estou quase boa... Sinto-me outra... Foram-se as dores de cabeça. Era o que mais me afligia.

O DOUTOR – Pois sim, mas senta-te... Cardoso, chegue essa poltrona um pouquinho mais... (Cardoso obedece). Aí... Obrigado... (D. Hortência senta-se na poltrona, que deve ter ficado no centro da cena. Ao mesmo tempo, Lalá tem chegado com as almofadas, que o Doutor coloca por trás das costas e da cabeça da doente, ajeitando-as, com muito carinho, do melhor modo possível). Estás bem assim?

D. HORTÊNCIA – Muito bem. (Olhando em volta de si). Há quanto tempo eu não via a minha sala de visitas!

CARDOSO – Há um mês.

D. HORTÊNCIA – Há um mês e três dias.

O DOUTOR – Como vês, está tudo no mesmo lugar.

D. HORTÊNCIA, dando com os olhos no retrato – Ah!

O DOUTOR – Que é?

D. HORTÊNCIA – O teu retrato.

O DOUTOR – Se te faz mal olhar para aquele estafermo, mando tirá-lo dali.

CARDOSO – Apoiado! E eu com muito prazer me encarrego da remoção! (Dispõe-se a trepar no canapé.)

D. HORTÊNCIA, com um gesto – Não! Que culpa tem ele, coitado? Deixem-no estar onde está! (Como procurando alguém com os olhos.)

O DOUTOR – Que procuras?

D. HORTÊNCIA – Lili está no colégio?

O DOUTOR – Está. Como saías hoje do quarto, lembrei-me de mandar busca-la, mas não tive por quem.

D. HORTÊNCIA – Tanto melhor. Não convém distraí-la dos seus estudos. Hoje é quinta-feira; virá depois de amanhã.

O DOUTOR, secamente a Lalá – Vá lá para dentro; tenho que conversar com sua mãe. (Lalá vai saindo). Então? Não fala a seu Cardoso?

LALÁ – Já o cumprimentei.

CARDOSO – É exato.

O DOUTOR – Bom. Vá! (Lalá sai.)

CENA QUARTA

O DOUTOR, CARDOSO, D. HORTÊNCIA

CARDOSO – Vou para o seu gabinete, doutor. (Vai saindo)

O DOUTOR – Não. Fique. A sua presença não é demais. O que vou dizer à minha mulher não é nenhuma novidade para você. (Sentando-se à direita de D. Hortência e tomando-lhe uma das mãos entre as suas.) É preciso que saibas tudo quanto se tem passado nesta casa depois que adoceste.

CARDOSO, indo sentar-se à esquerda de D. Hortência. – Que! pois D. Hortência ignora...?

O DOUTOR – Tudo! Como queria você que ela soubesse? Na noite da festa, quando fui ter ao quarto da filha e lá encontrei aquele patife, caiu com um ataque de nervos, a que se seguiu uma prostração geral, que durou três dias. No fim do terceiro dia, febre de 39 graus, acompanhada de delírio... e febre foi ela, que só declinou ao cabo de uma semana. Quando

passou a febre, submeti-a ao regimem do brometo, e creio que não fiz nenhuma asneira – Agora, quero dizer-te tudo, porque enfim, minha velha, tu não podes ficar por mais tempo na ignorância do que se passou no seio da tua família. Antes, porém, de mais nada, é preciso que me prometas não te afligir.

D. HORTÊNCIA – Sim, prometo... Dize-me, dize-me o que se passou. Estou preparada para tudo. Lalá, que resgatou a sua culpa, tornando-se para mim a mais desvelada das enfermeiras, Lalá também nada me disse... Punha-se a chorar todas as vezes que eu tocava no assunto, e não houve meio de arrancar-lhe uma palavra.

O DOUTOR – Como viste, a nossa filha ficou gravemente comprometida. Havia um único meio de salvar a sua honra: casá-la com o miserável que se introduziu sorratamente no seu quarto.

D. HORTÊNCIA – Nunca!

O DOUTOR – Nunca?! Isso é bom de dizer! E as Guedes, que viram e ouviram tudo?... e a prima Mariana?... e o primo Gaudêncio?... Nem de propósito! Estavam reunidas na sala as seis criaturas mais maldizentes que o céu cobre!...

CARDOSO – Tudo se arranjará, talvez, se a Lili...

O DOUTOR – Sim, se a Lili não dissesse alto e bom som que a irmã recebera uma carta do infame!

CARDOSO – De mais a mais, ele começou a gabar-se, em altas vozes, de que era amado, e mais isto, e mais aquilo, e que as suas intenções eram boas, que o seu desejo era casar-se, e que esse era também o dela!

O DOUTOR – E tu afirmavas que nossa filha não tinha namorado! Eu não te dizia que as meninas de hoje enfiam os pais no fundo de uma agulha? Olha, esta ia até te enfiando numa sepultura! (D. Hortência chora). Que bela noite a do meu quinquagésimo aniversário!

D. HORTÊNCIA, chorando – Minha filha!

O DOUTOR – Está bem, não chores... Tudo se arranjou do melhor modo possível...

D. HORTÊNCIA, limpando as lágrimas – Do melhor modo? (Dirigindo-se a Cardoso, com muita simplicidade). O senhor casa-se com ela? (Cardoso, embaraçado, olha para o chão). Não responde?

CARDOSO – Mas isso é impossível, Dona Hortência.

D. HORTÊNCIA – Impossível?

O DOUTOR, (com resolução) – Impossível, sim! Ela está casada!

D. HORTÊNCIA – Casada?! Com quem?...

O DOUTOR – Oh! filha, com quem há de ser? Com ele!... Sim, foi uma desgraça, mas não houve remédio! E as Guedes? E os primos? E o público?... Na mesma noite já tudo se sabia no bairro; no dia seguinte a cidade em peso comentava o caso.

CARDOSO – Até um jornal entendeu fazer pilhéria!

D. HORTÊNCIA – Minha filha, minha pobre filha! Mas esse homem quem é?

O DOUTOR – Esse homem?... Ouve, mas por amor de Deus não te excites. Se tivesses agora uma recaída, a responsabilidade era exclusivamente minha... seria eu o teu assassino!

D. HORTÊNCIA – Mas, se Lalá se casou, como não está em casa do marido? O seu lugar já não é aqui.

O DOUTOR – Casou-se... e não se casou.

D. HORTÊNCIA – Como assim?

O DOUTOR – Na mesma noite em que se deu o escândalo, eu soube, pelo tal pintor daquela obra prima, que o miserável pertencia à escória da sociedade. Filho de boa família, isso era, mas contraíra, embora moço, todos os vícios, e vivera de todas as torpezas. A mãe morreu nova e – quem sabe? Da mesma moléstia que te ia matando a ti; o pai, meio arruinado pelas dívidas que ele contraiu em seu nome, não o quer ver nem pintado. Quando procurei para fala-lhe do filho, e contar-lhe o que tinha havido, respondeu-me indiferentemente que o não conhecia, nem queria saber dele para nada!

D. HORTÊNCIA – Em que mãos foi cair a minha filha!

O DOUTOR – Perdido de tudo, tendo experimentado, um por um, todos os recursos da malandragem, o malvado, com aquelas exterioridades enganadoras, namorou a pequena, e prevendo que nós, sabendo quem ele era, não lh'a daríamos, concebeu a ideia infernal de se introduzir, em nossa casa com um nome suposto, disfarçado em repórter, sobre pretexto de tomar apontamentos biográficos!

CARDOSO – E uma vez introduzido em casa, aproveitou a confusão da festa...

O DOUTOR – Nesse dia a nossa casa era um prolongamento da rua!

CARDOSO, continuando – ... e introduziu-se no quarto de Lalá, para comprometê-la e tornar irremediável um casamento que, nas circunstâncias normais, não se efetuaria!

D. HORTÊNCIA, ao DOUTOR – Por que o não mataste? Estavas no teu direito!

O DOUTOR – Matá-lo-ia, se na ocasião tivesse comigo uma arma... De caso pensado e friamente não poderia fazê-lo... Não me julgo com o direito de tirar a vida a ninguém... Se algum dia o fiz, foi por engano.

D. HORTÊNCIA – Mas, vamos... dize-me o resto.

CENA QUINTA

Os mesmos, LALÁ, que logo sai

(Lalá, do limiar da porta da direita alta, com um cálice na mão). Com licença. (Desce). Mamãe, são horas de tomar o remédio. (Aproxima-se da mãe, e, dando as costas ao público, apresenta-lhe o cálice. Cena muda. D. Hortência toma o cálice e bebe. Entrega-o a Lalá, e, no momento em que esta vai afastar-se, puxa-a pelo braço, estreita-a contra o seu peito, beija-a e desata a chorar durante algum tempo abraçada com ela. Lalá também chora. O Dr. ergue-se. Ele e Cardoso ficam excessivamente comovidos. Depois de algum tempo, D. Hortência afasta meigamente a filha, diz-lhe por um gesto que se retire, e Lalá, sai, limpando as lágrimas).

D. HORTÊNCIA – Vamos, dize-me o resto.

O DOUTOR a CARDOSO – É a mãe. (Volta a sentar-se e toma as mãos de D. Hortência). O público tinha um milhão de olhos sobre a nossa família; era preciso apressar esse casamento. O noivo não possuía nada, absolutamente nada: nem casa, nem roupa, nem móveis, nem coisa nenhuma. Em oito dias arranjei tudo, e o Pantoja tratou dos papeis do casamento com uma atividade incrível. A cerimônia civil realizou-se na pretoria no dia 24... Havia onze dias que tu estavas de cama... Hás de estar lembrada de que nesse dia, o único em que tua filha não te serviu de enfermeira, perguntaste por ela e te disseram que estava um pouco incomodada e recolhida ao seu quarto.

D. HORTÊNCIA – Sim, tenho uma ideia... E a cerimônia religiosa?... em que igreja foi?...

CARDOSO – Não houve cerimônia religiosa.

D. HORTÊNCIA, indignada – Oh!...

O DOUTOR – Cala-te. Foi uma felicidade, como vais ver. O que eu queria era dar uma satisfação à sociedade, era vê-los legalmente casados; eles que fossem à igreja se quisessem, e quando quisessem.

D. HORTÊNCIA – Mas...

O DOUTOR – Não te impacientes. Terminada a cerimônia, conduzi nossa filha à casa do marido, isto é, à casa que aluguei, mobiliei e provi do necessário. A minha intenção era deixá-la à porta da rua, e vir para casa, e no dia seguinte dizer-lhe tudo; mas, minha velha, foi tal a sociedade que lá encontrei, que apertou-se-me o coração e não tive ânimo de deixar a rapariga sozinha no meio daquela gente.

D. HORTÊNCIA, apertando-lhe a mão – Obrigada.

O DOUTOR – Foi Deus que me inspirou, por que... olha, o Cardoso que te conte o que se passou, porque, quando me lembro daquelas cenas, fico fora de mim e receio uma apoplexia! (Levanta-se e passeia pelo fundo da cena).

D. HORTÊNCIA, voltando-se naturalmente para Cardoso – Que foi seu Cardoso?...

CARDOSO – O marido de sua filha tinha convidado para uma ceia numeroso grupo de valdevinos da sua espécie. O primeiro que se embebedou foi ele! E para que lhe havia de dar a bebedeira? Para insultar a noiva... mas insultá-la com palavras terríveis, ameaçando-a com pancadas, quebrando copos e pratos, finalmente promovendo tal escândalo, que provocou a intervenção da polícia!

O DOUTOR, descendo – Então eu que fiz? Agarrei a pequena pelo braço, e saí com ela pela porta fora, gritando àquela canalha: – Vão à minha casa busca-la, se são capazes!

D. HORTÊNCIA – Então... nossa filha...?

O DOUTOR – Está e não está casada. Eu não te dizia?

D. HORTÊNCIA – E o miserável? Não te procurou?... não te escreveu?... não puxou pelos seus direitos?... sim, porque os seus direitos são incontestáveis; nós nenhum poder temos sobre ela...

O DOUTOR – Até agora não fui procurado por ninguém... consta-me, porém, que o desgraçado, pelo que tem dito por aí, premedita alguma coisa. Outro escândalo, talvez! Pois que venha! Minha filha não me sai de casa! Já dei à sociedade a satisfação que lhe podia dar, já lhe fiz o maior sacrifício que lhe podia fazer; se a sociedade não está satisfeita, paciência!...

D. HORTÊNCIA – Mas esse casamento não pode ficar sem nenhum efeito?

O DOUTOR – Disso é que estamos tratando... O Cardoso tem um amigo, advogado de muita representação, que já conseguiu anular dois casamentos. Ficou de procura-lo, e, justamente na ocasião em que entraste, ele ia dar-me conta das suas diligências.

CARDOSO – Infelizmente não trago boas notícias. A lei não previu o caso excepcional da esposa, que, insultada e ameaçada pelo marido antes da primeira noite do noivado, volta para a casa paterna tão pura como de lá saiu.

O DOUTOR – Com que então... não há meio?

CARDOSO – A anulação do casamento é impossível. O artigo 72 exige três hipóteses: 1ª: a bigamia...

O DOUTOR – Essa não nos serve.

CARDOSO – 2ª: haver um dos nubentes se casado na ignorância de que o outro tinha sido ou estava condenado por crime inafiançável.

D. HORTÊNCIA – Quem sabe se ele não está nesse caso?

CARDOSO – Não está, não senhora. Tive o cuidado de averiguar. Tem sido preso muitas vezes, mas nunca o foi por crime inafiançável.

O DOUTOR – Vamos à terceira hipótese.

CARDOSO – Ignorância de defeito físico ou moléstia incurável e transmissível por contágio ou herança.

O DOUTOR – Homem, essa hipótese não deixa de oferecer margem a...

D. HORTÊNCIA – De certo. Pois a embriaguez habitual não é um defeito físico? não é incurável? não se transmite por herança?

O DOUTOR – Transmite-se; é fato demonstrado pela experiência e pela ciência; mas uma coisa é moléstia e outra é vício. Se os bêbedos casados se descasassem com tanta facilidade, os juízes não fariam outra coisa senão anular casamentos!

D. HORTÊNCIA – Um advogado hábil poderia sofismar o caso.

O DOUTOR – Abriria um precedente terrível.

CARDOSO – E a prova depende de um processo complicadíssimo. É imprescindível um exame médico. E, ainda assim, o casamento não pode ser anulado senão dois anos depois de contraído. Como veem, não conseguimos nada. É verdade que o artigo 71 diz o seguinte: “também será anulável...”

O DOUTOR – Você sabe a lei de cor?

CARDOSO – Pois se há tanto tempo não leio outra coisa! “Também será anulável o casamento quando um dos cônjuges houver consentido neste por erro essencial em que estivesse a respeito da pessoa do outro”. Mas o advogado disse-me que essa disposição, à primeira vista favorável ao nosso caso, era restringida pelos três parágrafos do artigo seguinte.

O DOUTOR – E esses três parágrafos são...?

CARDOSO – As três hipóteses de que já falei.

O DOUTOR – Então, estamos na mesma.

CARDOSO – Entretanto, hei de insistir! Se este advogado não achar furo no artigo 71, vê-se outro.

D. HORTÊNCIA – Temos o divórcio...

CARDOSO – O divórcio é fácil de obter, pelo parágrafo 2º do artigo 82 – injúria grave –; mas de que vale o divórcio que não quebra o vínculo conjugal? Lalá ficará toda a vida acorrentada àquele miserável!!

O DOUTOR – Fui sempre adversário do divórcio... em atenção à Hortência... por me parecer que ficava mal a um homem bem casado pugnar por ele. Todavia, aqui está um caso em que o divórcio seria providencial e moralizador. (Lalá aparece à porta da direita alta e ouve o diálogo).

CARDOSO – O doutor é bem brasileiro. A nossa terra é escrava do preconceito. O ser bem casado deveria constituir antes uma razão para o senhor desejar que os outros também o fossem. O divórcio, como nós o temos, é uma medida incompleta. A Lalá não é casada, nem solteira, nem viúva. A sua situação é falsa.

O DOUTOR – Se não pudermos obter a anulação do casamento, trataremos ao menos de conseguir o divórcio, embora incompleto. E – com franqueza! – que lucraríamos nós com a anulação?... onde aquela desgraçada encontraria um marido?...

CARDOSO – Onde? Ora essa! Anule-se o casamento, e mal o juiz acabar de assinar a sentença, serei eu o seu noivo!

O DOUTOR – Você?

D. HORTÊNCIA – O senhor?

CARDOSO – Pois não suspeitaram disso vendo-me trazer a lei debaixo da língua? Eu amava Lalá quando ela era feliz; por que não hei de amá-la depois do seu infortúnio?

D. HORTÊNCIA – Muito bem, seu Cardoso!

CARDOSO – E já que enveredamos neste atalho, falarei com franqueza. O doutor foi precipitado e a Lalá é uma vítima dessa precipitação!

D. HORTÊNCIA, ao DOUTOR – Ele diz bem. Devias ao menos ter esperado que eu ficasse boa... fez-se o casamento de minha filha sem que eu fosse ouvida nem cheirada.

CARDOSO – O doutor deu exagerada importância a uma leviandade de moça inexperiente, e fez a vontade a um biltre, deixando-se cair numa armadilha estúpida!

O DOUTOR – Mas que queria você que eu fizesse?

CARDOSO – O senhor não sabia que eu a amava? Eu não lh'ó tinha dito? Antes de entregá-la a esse pulha, deveria consultar-me, deveria perguntar-me se eu ainda estava disposto a ser seu genro!

O DOUTOR – E estava?

CARDOSO – De certo! Que me importavam a mim as Guedes, e o primo Gaudêncio, e a prima Mariana, e a sociedade em peso? Bastava que eu, só eu estivesse convencido da ingenuidade e da inocência de Lalá! Anule-se, anule-se o casamento, e hão de ver se nos casamos ou não! A menos que ela persista em não me querer para marido...

CENA SEXTA

LALÁ, descendo à cena e vindo ajoelhar-se aos pés de Cardoso – Obrigada!

CARDOSO – Então, Lalá (Ergue-a).

O DOUTOR, severamente – Que é isso?

D. HORTÊNCIA – Minha filha!

LALÁ – Obrigada pelas suas palavras de consolação e piedade. O senhor ao menos não me trata com a medonha aspereza com que me trata meu pai. Sim, sou uma mulher pura, que paga bem caro um momento de desvario e toleima. (Estendendo a mão a Cardoso, que lh'a aperta). Se esse maldito casamento for anulado, serei sua esposa; senão... (Retira a mão, que deixa cair, com desalento).

O DOUTOR – Entrarás para um convento, como nos romances!

LALÁ – E por que não? Os conventos abriram de novo as suas portas às... *desgraçadas*.

D. HORTÊNCIA – Que horrível situação! (Abre-se a porta do fundo, e entra Pantoja, esbaforido, como quem veio a correr).

CENA SÉTIMA

Os mesmos, PANTOJA

PANTOJA – Doutor Quin... tela!... Doutor Quin... tela!...

TODOS, espantados – Que é?

PANTOJA, caindo numa cadeira – Ah! deixem-me tomar fo... fôlego! Trago uma gran... grande notícia!

TODOS – Qual?

PANTOJA – Esperem! (Respira, tira o chapéu e limpa a calva).

O DOUTOR – Estou em brasas!

CARDOSO – E eu!

PANTOJA – O Ra... Raposo estava hoje num bo... botequim da praça Ti... Tiradentes...

D. HORTÊNCIA – O Raposo quem é?

O DOUTOR – Ele, o miserável, o nosso belo genro. (a Pantoja) Continue!

PANTOJA – Entrou no bo... botequim uma senhora acompanhada por um estrangeiro, e sen... sentaram-se ambos. O Ra... Raposo começou a bu... bulir com a senhora mesmo às barbas do... do marido, ou lá o que fosse. Este fez-lhe uma observação. Ele res... pondeu não sei o que, e co... começou a insultar a senhora.

O DOUTOR – O canalha, quando bebe, dá-lhe para insultar mulheres!

PANTOJA – Mas o estrangeiro não e... era para graças! Tirou um revólver e – pum! – met... meteu-lhe uma bala na cabeça! A morte foi... in... instantânea!

TODOS – Morto!

PANTOJA – Eu pa... passava por acaso, e vi carregarem o corpo para o Ne... Necrotério.

TODOS, outro tom – Morto! (Entreolham-se. Pausa).

O DOUTOR – Teve o fim que merecia. Deus lhe fale n'alma!

D. HORTÊNCIA – O homem que o matou foi preso?

PANTOJA – Fu... fugiu! (Levanta-se).

D. HORTÊNCIA – Oxalá que o não apanhem!

O DOUTOR – Ora senhor! Quem me havia de dizer que eu me rejubilaria com a morte de uma pessoa!

PANTOJA – E pe... pessoa da família!

CARDOSO – Está, por conseguinte, o casamento anulado.

PANTOJA – Há... há uma hora.

CARDOSO – Aqui tem a minha mão, Lalá; prometo não me embriagar na noite do nosso casamento.

LALÁ – E eu prometo ser digna da sua generosidade.

CARDOSO – Não diga da minha generosidade: diga do meu amor.

D. HORTÊNCIA, erguendo-se – Até me sinto mais forte!

O DOUTOR – Bravo! (Clodomiro Paredes aparece no terraço, ao fundo).

PANTOJA – O Clodomiro! Oh, diabo! (Procura esconder-se).

O DOUTOR – É o pintor. Naturalmente vem trazer também a grande notícia. (A Clodomiro).
Faça favor de entrar.

CENA OITAVA

O DOUTOR, CARDOSO, D. HORTÊNCIA, LALÁ, PANTOJA, CLODOMIRO PAREDES

CLODOMIRO, entrando – Minhas senhoras... doutor... (Vendo Pantoja) Olá, meu grande amigo, é por sua causa que aqui estou!

O DOUTOR – De que se trata?

CLODOMIRO – Preferia falar-lhe em particular.

O DOUTOR – Não tenho segredos para minha família nem para este senhor. (Aponta para Cardoso).

CLODOMIRO – Pois bem, doutor, saberá que o Sr. Pantoja, aqui presente, não me pagou a importância daquele retrato... e por isso não lhe trouxe ainda os cem mil réis que fez o favor de adiantar-me.

O DOUTOR – Oh, seu Pantoja!

TODOS – Oh, seu Pantoja!

CLODOMIRO – Não contava encontra-lo aqui; mas, uma vez que o encontrei...

PANTOJA – Perdão, eu me... me justifico.

O DOUTOR – Não; não se justifique, mesmo porque teria que suar o topete, e não arranjaría nada. (A Clodomiro). Em quanto importa o retrato?

CLODOMIRO – Trezentos mil réis. Os meus preços são modestos.

O DOUTOR – Bom o Pantoja merece hoje estas alvíssaras. (Dando um anota a Clodomiro). Aqui tem os duzentos mil réis a que tem direito, meu caro artista, mas peço-lhe que leve também o retrato.

CARDOSO – Isso! (Sobe rapidamente ao canapé e tira o retrato da parede).

CLODOMIRO, estupefato – O retrato?!

O DOUTOR – Sim, senhor. Foi enguiço que me entrou em casa.

CARDOSO, dando o retrato a Clodomiro – Aproveite a moldura e a tela para outra manifestação a óleo.

CLODOMIRO – Pode-se mesmo aproveitar o busto; substitui-se apenas a cabeça. – Muito obrigado. – Minhas senhoras, meus senhores, passem bem. (Vai saindo e volta). E a chapa de prata?

O DOUTOR – Vai tudo!

CLODOMIRO – Bom. (Sai).

PANTOJA – Quero jus... justificar-me!

O DOUTOR – Não se justifique, já lhe disse – Também eu não me justificarei jamais de ter cedido a um movimento de ridícula vaidade, abrindo com tanta confiança o lar sagrado da família à multidão anônima da rua!

(Cai o pano)

Esta cópia de *O Retrato a Óleo*, com atualização ortográfica, tem por base o texto publicado em edição comemorativa ao centenário do nascimento de Arthur Azevedo da **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais**, ano XXXIV, jan/fev de 1955, número 283.