

CIBELE CRISTINA MORASCO

**FORA DO PALCO, DENTRO DA VIDA: O CONTISTA
ARTHUR AZEVEDO E O RIO DE JANEIRO DE SUA
ÉPOCA**



ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

CIBELE CRISTINA MORASCO

**FORA DO PALCO, DENTRO DA VIDA: O
CONTISTA ARTHUR AZEVEDO E O RIO DE JANEIRO
DE SUA ÉPOCA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa / História literária e crítica

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Co-orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: FAPESP

ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

Morasco, Cibele Cristina

Fora do palco, dentro da vida: o contista Arthur Azevedo e o Rio de Janeiro de sua época / Cibele Cristina Morasco – 2008

118 f. ; 30 cm

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

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Literatura -- História e crítica -- Teoria, etc.
2. Azevedo, Arthur, 1855-1908. 3. Contos.
3. Literatura brasileira -- Sec. XIX. I. Título.

CIBELE CRISTINA MORASCO

FORA DO PALCO, DENTRO DA VIDA: O CONTISTA ARTHUR AZEVEDO E O RIO DE JANEIRO DE SUA ÉPOCA

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa / História literária e crítica

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Co-orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Bolsa: FAPESP

Data de aprovação: 29/02/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Universidade Estadual Paulista (*Campus* de Araraquara)

Membro Titular: Profa. Dra. Susanna Busato

Universidade Estadual Paulista (*Campus* de São José do Rio Preto)

Membro Titular: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite

Universidade Estadual Paulista (*Campus* de Araraquara)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – **Campus de Araraquara**

*Dedico este trabalho a todos a quem amo e que me
apoiaram neste caminho acadêmico.*

AGRADECIMENTOS

Ao término do trabalho acadêmico, é tempo de agradecer as pessoas, que direta, ou indiretamente, contribuíram para que atingíssemos nosso objetivo.

Primeiramente, agradeço a Deus que sempre esteve ao meu lado. E aos meus pais, Sérgio e Madalena, que sempre me incentivaram nos estudos, apoiando-me nos momentos bons e difíceis.

O meu obrigada ao meu orientador, Professor Doutor Antônio Donizeti Pires, pelas sugestões e dedicação.

Ao Professor Doutor Luiz Gonzaga Marchezan pela co-orientação e pelas sugestões, dadas a mim, no Exame de Qualificação.

À professora Sylvia Helana Telarolli de Almeida Leite, por ter me incentivado e mostrado o caminho acadêmico na iniciação científica realizada na Graduação, e às valiosas contribuições apresentadas no Exame de Qualificação.

À Agência financiadora FAPESP que confiou no meu trabalho, proporcionando-me dedicação integral à pesquisa.

Ao meu namorado, Reginaldo, pela sua colaboração, paciência e companheirismo para enfrentar os obstáculos. Às minhas queridas irmãs, Heloise e Patrícia, pela amizade, apoio e incentivo. E aos meus sobrinhos: Eduardo e Yasmin.

Aos funcionários da biblioteca e da seção de pós-graduação desta faculdade pelo atendimento prestativo.

Os escritores com gramática, mas sem estilo, são como as mulheres honestas, mas feias de meter medo, que às vezes são muito boas senhoras justamente porque não são bonitas.

(AZEVEDO apud MARTINS, 1988, p. 219)

[...] não solicito a glória nem a imortalidade, mas tenho consciência de não ser um colaborador inútil. Escrevo, não para os cafés da Rua do Ouvidor, mas para a cidade inteira.

(AZEVEDO apud SEIDL, 1937, p. 169)

RESUMO

A pesquisa consiste no estudo do contista Arthur Azevedo (1855 – 1908), com base na teoria do conto, em particular, e na teoria da narrativa, em geral. É estudada a contribuição da obra de Arthur Azevedo no panorama da contística brasileira, tendo por principal objeto de estudo a análise de dez contos, escolhidos para o *corpus* da pesquisa por serem significativos em sua obra: “A Ritinha” (*Contos possíveis* – 1889), “Entre a missa e o almoço” (*Contos possíveis* – 1889), “Plebiscito” (*Contos fora da moda* – 1893), “A filha do patrão” (*Contos fora da moda* – 1893), “O velho Lima” (*Contos fora da moda* – 1893), “Vi-tó-zé-mé” (*Contos efêmeros* – 1897), “Incêndio no Politeama” (*Contos efêmeros* – 1897), “Uma amiga” (*Contos efêmeros* – 1897), “O Jaó” (*Contos cariocas* – 1928) e “De cima para baixo” (*Vida alheia* – 1929). Procura-se refletir sobre o modo como o referido autor conquistou tantos leitores na época e sobre a qualidade e permanência dos contos, que não são nada efêmeros. Para isso, são estudados os temas abordados, os costumes e personagens retratados e a construção de seus contos, que mesclam elementos teatrais e da oralidade, o que faz com que a obra do autor volte à gênese do gênero conto, através do anedótico. Além do mais, o autor faz uso do viés cômico e de uma linguagem simples e acessível, retratando o contexto da época, fim do século XIX e começo do XX, tendo por cenário, na maioria das vezes, a cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Conto. Entre-séculos XIX e XX. Arthur Azevedo. Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

Cette recherche consiste à l'étude de l'oeuvre d'Arthur Azevedo (1855 – 1908), en se basant sur la théorie du conte, en particulier, et sur la théorie du récit, en général. On a étudié la contribution de l'oeuvre d'Arthur Azevedo dans le panorama du conte brésilien par l'analyse de dix contes, lesquels ont été choisis pour le corpus de la recherche grâce à son importance dans l'oeuvre de l'auteur; ces contes sont: "A Ritinha" (*Contos possíveis* – 1889), "Entre a missa e o almoço" (*Contos possíveis* – 1889), "Plebiscito" (*Contos fora da moda* – 1893), "A filha do patrão" (*Contos fora da moda* – 1893), "Vi-tó-zé-mé" (*Contos efêmeros* – 1897), "Incêndio no Politeama" (*Contos efêmeros* – 1897), "Uma amiga" (*Contos efêmeros* – 1897), "O velho Lima" (*Contos fora da moda* – 1893), "O Jaó" (*Contos cariocas* – 1928) e "De cima para baixo" (*Vida alheia* – 1929). On a voulu montrer le façon comme Arthur Azevedo a conquis tant de lecteurs dans cette époque-là, et sur la qualité et permanence de ses contes, qui n'ont pas rien d'éphémère. Pour cela, on a étudié, dans les contes, les thèmes, les coutumes, la construction des personnages et la composition textuelle, qui mélange des éléments théâtraux avec ceux de l'oralité, en faisant l'oeuvre de l'auteur revenir à la genèse du genre conte, à travers le récit anecdotique. En plus, on a observé la manière comme Arthur Azevedo utilise le biais comique et une langage simple e accessible, qui montre le contexte de l'époque – fin du XIX^e et début du XX^e Siècle – et qui choisit par décor, dans la plupart des contes, la ville de Rio de Janeiro.

Mots-clés: Littérature Brésilienne. Conte. Entre siècles XIX et XX. Arthur Azevedo. Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O GÊNERO CONTO: DEFINIÇÃO, ORIGEM, PRIMEIROS TEÓRICOS.....	11
2 O CONTO NO BRASIL.....	17
3 ARTHUR AZEVEDO.....	21
3.1 Vida e obra.....	21
3.2 O contista.....	26
4 O RIO DE JANEIRO DE SUA ÉPOCA.....	32
5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMICIDADE E O RISO.....	39
6 A CONSTRUÇÃO DO CONTO EM ARTHUR AZEVEDO.....	44
6.1 A teatralidade.....	44
6.2 O anedótico, a comicidade e a oralidade.....	47
7 ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	51
7.1 “Plebiscito”.....	51
7.2 “ De cima para baixo”.....	57
7.3 “O jáó”.....	60
7.4 “O velho Lima”.....	63
7.5 “Incêndio no Politeama”.....	66
7.6 “A filha do patrão”.....	68
7.7 “Entre a missa e o almoço”.....	71
7.8 “A Ritinha”.....	74
7.9 “Uma amiga”.....	76
7.10 “Vi-tó-zé-mé”.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS.....	84
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	88
ANEXO.....	90
ANEXO A - Os contos que compõem o <i>corpus</i>	91

INTRODUÇÃO

Arthur Azevedo (1855 – 1908) – jornalista, poeta, contista e teatrólogo – contribuiu muito à literatura brasileira, de modo geral, e ao teatro brasileiro, em especial, devido às inúmeras peças teatrais e revistas-de-ano tão estimadas pelo público do fim do século XIX e começo do XX. Assim, o Arthur Azevedo teatrólogo é o mais conhecido e estudado. Todavia, Azevedo foi também contista e seus contos possuem valor literário tanto quanto as peças teatrais. Por esse motivo, achou-se oportuna a elaboração desta pesquisa para inventariar algumas de suas obras contísticas, avaliando seu valor literário e sócio-cultural.

Desse modo, almeja-se com este trabalho contribuir com os estudos do gênero conto e com os estudos literários em geral, apresentando alguns contos de Arthur Azevedo ainda pouco estudados nos meios acadêmicos, de um autor cuja produção literária é de inegável valor.

Para clareza e objetividade, a dissertação será estruturada em sete seções. Desse modo, o trabalho inicia-se do geral (o gênero conto) e vai se afunilando ao particular (até a análise dos contos de Arthur Azevedo).

Na seção 1 – **O gênero conto: definição, origem, primeiros teóricos**, teremos uma concisa consideração do gênero em estudo, breve histórico e primeiros teóricos, como Poe e Maupassant.

Logo mais, na seção 2 – **O conto no Brasil**, apresentaremos um sucinto panorama do gênero no Brasil, para situar nosso autor em seu contexto literário.

Na seção 3 – **Arthur Azevedo**, subdividido em: 3.1 Vida e obra e 3.2 O contista, será mostrada sua biografia, suas obras em geral e, logo mais, todos seus livros de contos publicados.

A seguir, na seção 4 – **O Rio de Janeiro de sua época**, apresentaremos o grande cenário onde se passam os contos: a cidade do Rio de Janeiro, que na época era a capital federal, fornecendo os diversos temas e personagens.

Na seção 5 – **Algumas considerações sobre a comicidade e o riso**, teremos um apanhado teórico sobre a história do cômico e de dois importantes estudiosos: Henri Bergson e Wladimir Propp. Assim, poderemos entender melhor a comicidade e o riso tão utilizados nas obras de Arthur Azevedo.

Na seção 6 – **A construção do conto em Arthur Azevedo**, subdividido em: 6.1 A teatralidade e 6.2 O anedótico, a comicidade e a oralidade, teremos o estudo de como seus contos são construídos, utilizando-se, principalmente, de recursos teatrais e cômicos.

Por último, na seção 7 – **Análise do *corpus***, teremos as análises dos contos que englobam o *corpus* do trabalho: 7.1 “Plebiscito”; 7.2 “ De cima para baixo”; 7.3 “O jaó”; 7.4 “O velho Lima”; 7.5 “Incêndio no Politeama”; 7.6 “A filha do patrão”; 7.7 “Entre a missa e o almoço”; 7.8 “A Ritinha”; 7.9 “Uma amiga”; 7.10 “Vi-tó-zé-mé”. Neles veremos a utilização dos recursos teatrais, cômicos, a linguagem utilizada e os temas abordados.

1 O GÊNERO CONTO: DEFINIÇÃO, ORIGEM, PRIMEIROS TEÓRICOS

É comum haver controvérsias sobre a conceituação de conto. Alguns estudiosos o definem apenas de acordo com sua extensão, como podemos ver nestas citações:

O romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out, pois um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases, o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. (CORTÁZAR, 2004, p. 152).

Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 26) afirma que “pode-se definir o conto como o flagrante de um indivíduo em determinada circunstância ou sob determinado aspecto”.

Com esses exemplos, podemos observar como conceituados estudiosos não definem de fato o gênero conto.

Mário de Andrade (apud CAVALHEIRO, 1954, p. 16), brincando com essa problemática da limitação do conto, disse ironicamente: “o conto é tudo aquilo que o autor chama de conto”.

Machado de Assis (1955, p. 140) comenta:

O conto é gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.

Assim, achando-se oportunas as considerações do crítico Massaud Moisés, vamos tratá-las aqui para entendermos melhor os contos azevedianos.

Em sua obra *A criação literária*, Massaud Moisés (1968, p. 99 – 103) afirma que o conto tem estrutura própria e não se confunde com o romance, a novela ou a crônica. Estudando principalmente os contos de enredo, o autor considera que eles têm por características fundamentais a presença das unidades de ação, de espaço, de tempo e de tom.

A “unidade de ação” apresenta um só drama, um só conflito e uma só ação. “O conto é, do ângulo dramático, unívoco, univalente[...]. O drama nasce quando se dá o choque de duas ou mais personagens, ou de uma personagem com suas ambições e desejos contraditórios” (MOISÉS, 1968, p. 100). Todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto. Assim, a existência de um único conflito, de uma

única “história”, está intimamente relacionada com essa concentração de efeitos e de pormenores, por isso não cabe ao conto as divagações, digressões e excessos.

Tomemos, por exemplo, “Entre a missa e o almoço” (em *Contos possíveis*) de Arthur Azevedo, é formado de um único episódio – a reunião no palacete da viscondessa para comentar as novidades da semana – com começo, meio e fim, composto de uma fração dramática, cujo passado e futuro possuem significado menor ou nulo.

A “unidade de espaço” apresenta o lugar da ação limitado. “No geral, uma rua, uma casa, e, mesmo, um quarto de dormir ou uma sala de estar basta para que o enredo se organize” (MOISÉS, 1968, p. 101).

A “unidade temporal” decorre num restrito lapso de tempo, horas ou dias, centrando-se a ação no presente. “O conto, portanto, abstrai tudo quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nevrálgico da questão” (MOISÉS, 1968, p. 101). Pode acontecer em alguns contos a passagem de anos, em que o contista sintetiza o passado da personagem já que, nesse caso, ele é relevante para a história, isso é o que Moisés chama de síntese dramática.

Na “unidade de tom”, temos os elementos do conto convergidos para um objetivo único, ou seja, ofertar ao leitor um aspecto, uma só impressão, por exemplo, de pavor, piedade, simpatia, ódio e etc, que varia em grau conforme o leitor.

Ainda segundo Massaud Moisés (1968), o conto caracteriza-se pela economia da linguagem. “A linguagem em que o conto é vazado também deve ser objetiva, plástica e utilizar metáforas de curto espectro, de imediata compreensão para o leitor e despir-se de abstração” (MOISÉS, 1968, p. 103). O conto também caracteriza-se pela presença de poucas personagens (somente aquelas que participam diretamente do conflito). Além disso, há no conto uma certa predominância de diálogos diretos, embora existam muitos textos que também se utilizam de outras formas de discurso. Por fim, a descrição e a digressão estão praticamente ausentes do conto, uma vez a brevidade ser uma característica fundamental do gênero.

Depois de traçadas algumas considerações acerca da definição, é interessante atentarmos para a trajetória histórica do conto.

O contar histórias vem, provavelmente, de tempos bastante remotos. Antes mesmo de serem marcados pela tradição escrita, os contos eram criações anônimas e ligavam-se à memória coletiva e à oralidade, o que garantia o repasse das narrativas de geração para geração e, conseqüentemente, a ampliação e o enriquecimento das tramas.

A história sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e... contam casos. (GOTLIB, 2004, p. 5).

Alguns estudiosos defendem a hipótese de que o aparecimento do conto remonta para uma era histórica de alguns milhares de anos antes do nascimento de Cristo. Na *Bíblia*, teríamos alguns contos, como: o conflito de Caim e Abel, a história do filho pródigo etc. Além da *Bíblia*, no antigo Egito, a narrativa de *Os dois irmãos* e o *Livro mágico*, ambos de autor desconhecido, do século XIV a.C., seriam realmente contos.

Depois, com o surgimento da escrita, as histórias orais passaram a ser registradas, a fim de se manterem conservadas e, portanto, impossibilitadas de receberem alterações; é o caso das várias histórias que compõem a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, ou os contos do oriente, como *As mil e uma noites*. Assim, surge o conto literário, que passa a apresentar um narrador demiúrgico e um autor individual. No entanto, é somente no século XIV que o conto começa a se afirmar como categoria estética, a partir das novelas eróticas de Boccaccio (1350), no seu *Decameron*, em que o contador procura a elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral.

Nádia Gotlib (2004, p. 9), em sua *Teoria do conto*, faz um panorama histórico sobre o gênero: em meados do século XVI aparece o *Héptameron* em 1558, de Marguerite de Navarre e, no século XVII, surgem as *Novelas ejemplares*, de Cervantes (1613). No fim do século XVII surgem os registros dos contos de Charles Perrault, conhecidos como *Contos da mãe gansa*. Além disso, se o século XVIII exhibe um La Fontaine, exímio no contar fábulas, no século XIX o conto passa a ser desenvolvido na acentuada expansão da imprensa, a qual permitiu a publicação dos contos em inúmeras revistas e jornais.

Desta forma, o século XIX representou um momento importantíssimo para a configuração do conto moderno, graças a fatos como o surgimento da imprensa, a Revolução Industrial e a ascensão burguesa. O conto passou a constituir, portanto, um dos gêneros que mais se adequaram às exigências da era moderna. É neste momento, inclusive, que surgem grandes criações do gênero, como os contos maravilhosos dos irmãos Grimm e os textos de Edgar Allan Poe, que se afirmava enquanto contista e teórico do conto.

Aliás, Poe produziu o que se considera a primeira teoria do conto, sendo também o precursor do conto policial e inaugurador da intensa pesquisa em torno das narrativas breves. O autor de *Histórias Extraordinárias* estabeleceu como ingredientes básicos do gênero: a intensidade, resultante de um bom domínio da brevidade, e a unidade, através da qual se

busca um “efeito único”, mediante o exercício da razão, a partir da idealização inicial do efeito único a ser atingido, e que para tanto geraria a necessária invenção dos acontecimentos a serem narrados. O efeito de sentido é o efeito final produzido ao leitor e consiste no objetivo básico do gênero, expresso simultaneamente no conteúdo e na forma adotada.

Segundo Poe (1987, p. 111), a leitura de um conto deve ser feita numa só assentada para que se consiga atingir o efeito pretendido:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem, e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.

Sendo assim, durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor tende a ficar sob o controle racional do escritor. Para tanto, necessita-se de um mínimo de meios para o máximo de efeitos, ou seja, deve-se eliminar da narrativa tudo aquilo que não for necessário e que venha a interferir na atenção do leitor.

Para Poe, o acontecimento é de extrema importância. Por isso, seus contos são denominados “contos de enredo”.

O conto tradicional, representado por autores que lhe deram características pessoais, como Flaubert, Balzac, Eça de Queirós, Machado de Assis, Edgar Allan Poe e muitos outros de movimentação episódica, parente próximo – a mesma estrutura – do romance ou da novela, tinha quase que exclusivamente o seu campo de interesse na intriga (“plot”), que era desenvolvida com o fim de prender o leitor até o final da narrativa. (ASSIS BRASIL, 1975, p. 21).

Assim como Poe, Guy de Maupassant é mais um dos grandes contistas do século XIX que escreveram contos estruturalmente tradicionais (com começo, meio e fim), mas que, por outro lado, concentram seus enredos em campos de interesses distintos. Maupassant desenrolava os episódios de forma gradativa, deixando sempre algo mais a ser revelado posteriormente, e chegava, às vezes, a retirar de um episódio as conseqüências lógicas, mantendo em suas histórias o interesse pelo seu lado descritivo realista e objetivo. Diferente disso, Poe procurava a exceção, o inusitado, o plausível, e conservando um dado mínimo de sentido revelador, o autor costumava levar os leitores, desde o início da narrativa, a um campo desconhecido, optando por guardar um fato surpresa para o final da trama.

No conto tradicional – ao modo de Poe – a ação e o conflito permeiam todo o desenvolvimento, chegando até o desfecho, no qual aparecem a crise e a resolução final. Por

sua vez, a narrativa moderna desmonta este esquema e mostra-se fragmentada; inclusive, tal tendência pode ser um reflexo da Revolução Industrial (desde o século XVIII), fato que acentuou o caráter de fragmentação tanto dos valores, como das pessoas e das obras. Evoluindo-se do enredo (acontecimento linear) para um outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas.

O precursor desse novo modo de narrar foi o contista russo Anton Tchekhov, criador do chamado “conto de atmosfera” ou psicológico, este que inspiraria mais tarde Virginia Woolf, Katherine Mansfield, James Joyce e muitos outros contistas do século XX e XXI. O conto, que até então vivia em função de seu enredo, ganha outras dimensões.

Tchekhov não desenvolveu sistematicamente uma teoria do conto, como fez Poe, mas nos deixou suas correspondências, nas quais podemos notar alguns pontos de intersecção com o pensamento do contista norte-americano. Em sua “teoria”, Tchekhov (apud ANGELIDES, 1955), assim como Poe, aborda a questão da brevidade como elemento caracterizador do conto e preza o dizer de menos em detrimento do dizer demais. Como consequência desta brevidade, Tchekhov também considera necessário que o conto cause efeito ou, como ele próprio chama, uma impressão total no leitor, o qual deve ser sempre contemplado com o suspense. O conto deve ser compacto, ter abundância nas sugestões de imagens, usando o mínimo de palavras. Então, para este autor, o conto deve ter: brevidade, impressão total, força, inovação e clareza.

Em suas cartas, Tchekhov (apud ANGELIDES, 1955) ainda reforça suas propostas de realismo e considera a mentira algo inoportuno em uma história. Indo de encontro às narrativas do romântico Poe – que não condizem com a verdade – o contista russo aconselha os escritores a descreverem seus quadros de modo que o leitor, ao fechar os olhos, possa recompô-los prontamente no imaginário, o que evitaria o esforço em pintar quadros que nunca tenham visto.

Além disso, Tchekhov também tenta libertar o conto de um dos seus fundamentos mais sólidos: o acontecimento, o enredo. Desta forma, os textos do autor se afastam do conto extraordinário de Poe e também do conto tal como os de Maupassant, baseados nos acontecimentos que fluem naturalmente, sem contar com nada de excepcional. Os contos de Tchekhov, pelo menos na aparência, não têm grandes ações, o que os faz romper com uma antiga tradição e abrir as brechas para toda uma linha de conto moderno, em que, às vezes, tem-se a impressão de que nada acontece.

Todavia, o contista russo traz em seus contos uma fluência natural dos acontecimentos e procura abordar, com grande profundidade psicológica, casos advindos do cotidiano,

convidando-nos a refletir sobre a triste condição humana. Em termos estruturais, os textos de Tchekhov rompem com a unidade tradicional (desenvolvimento, clímax e desenlace), com início, meio e fim. Alguns de seus contos não caminham em direção a um clímax e, ao contrário, mantêm um tom menor, às vezes por igual, no decorrer de toda a narrativa, sendo mais importante o meio do conto, do que o fim.

Assim como Poe e Tchekhov, o escritor argentino Julio Cortázar também desenvolveu uma famosa teoria do conto, na qual concorda com o pensamento de Edgar Allan Poe, quando se fala sobre a proximidade entre o conto e a poesia e a brevidade que ambos devem possuir para a obtenção de um efeito sobre o leitor. Nessa aproximação, o escritor refere-se à forma fechada do conto, à sua esfericidade, ou seja, a situação narrativa, tal como a poética, que deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior. Para o argentino, o conto excepcional é aquele que se torna inesquecível para quem o lê. Julio Cortázar (2004, p. 153) escreve, sobre os grandes contos, que “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”.

Desse modo, a citação de Cortázar, no início desta seção, mostra-se coerente se pensarmos que a brevidade do conto leva a uma profundidade para se alcançar o efeito pretendido, já que não tem o tempo por aliado.

2 O CONTO NO BRASIL

A origem do conto no Brasil perde-se na bruma dos tempos, como na Europa e em outras civilizações. Alguns estudiosos marcam suas origens com as lendas e narrativas indígenas, africanas e das histórias vindas da Europa. Câmara Cascudo (1984, p. 29) em *Literatura oral no Brasil* faz referência aos três principais grupos formadores da literatura oral no Brasil: indígenas, portugueses e africanos – “a literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual”.

A gênese se encontra em relatos anônimos, simples e despretensiosos de situações imaginárias, destinados a ocupar os momentos de lazer. Dentre as histórias de origem indígena, muitas falam de temores e superstições, expondo animais e elementos silvestres, exteriorizando seu espanto ante os mistérios da vida. A negra espalhar-se-ia mais rapidamente através do mestiço. E a mais alta porcentagem, segundo Câmara Cascudo (1984, p. 35), viera nas memórias dos colonos, visível em sua procedência “alienígena”. Tais relatos constituem uma criação coletiva, dado que cada contador introduz neles, inevitavelmente, pequenas alterações (como diz o ditado: “Quem conta um conto, acrescenta um ponto”).

É bom ter consciência de que os contos populares com que hoje nos defrontamos são diferentes daqueles que, durante séculos, foram transmitidos oralmente de geração em geração. Em primeiro lugar, porque o registro por escrito dos contos orais implicou necessariamente alguma reelaboração. Em segundo lugar, porque no ato de narração oral o código lingüístico era acompanhado por outros códigos, variáveis de contador para contador e irreproduzíveis na escrita (a entoação, a ênfase, os movimentos corporais, a mímica...). Também não podemos esquecer de que o auditório estava fisicamente presente e condicionava o ato de narração, fazendo comentários ou perguntas e restringindo, com a sua censura implícita, a imaginação criadora do contador. É essa censura latente que ajuda a compreender a permanência dos elementos essenciais, independentemente do tempo e do espaço.

O interesse dos intelectuais pelo conto popular surgiu no século XVII, quando, em 1697, Charles Perrault publicou a primeira coletânea de contos populares franceses, a qual incluía histórias muito conhecidas, como "A Gata Borralheira", "O Capuchinho Vermelho" e "O Gato das Botas". Esse interesse pela literatura popular acentuou-se no século XIX, com os trabalhos dos irmãos Grimm, na Alemanha, e os de Hans Christian Andersen, na Dinamarca.

Os contos de origem européia, como “A gata borralheira”, “O gato de botas”, “O chapeuzinho vermelho”, entre outros, sofreram algumas adaptações e se incorporaram à cultura brasileira. Fruto da oralidade, esses contos têm quase sempre uma estrutura muito simples e fixa; as próprias fórmulas inicial (“Era uma vez...”) e final (“...e foram felizes para sempre.”) revelam isso. Câmara Cascudo (1984, p. 47) diz que o conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica e social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos.

Em se falando, agora, de conto literário, vários críticos delineiam os precursores do conto no Brasil.

Edgar Cavalheiro (1954, p. 22) considera o precursor do conto literário Joaquim Norberto de Sousa e Silva.

O nome de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, surge em primeiro lugar, pois não é possível levar a sério Rocha Pita e poucos mais que esporadicamente fizeram má ficção. Aliás Norberto é bem fraquinho, no entanto, pode ser considerado o pai do conto brasileiro. O trabalho que lhe garante esse título apareceu em 1841, num folheto de trinta e poucas páginas. Intitulava-se “As duas órfãs”. Onze anos depois, reuniu esse trabalho a três outros, publicando o volume *Romances e Novelas*. A palavra conto não é empregada, mas tanto “As duas órfãs” como os outros são, a rigor, contos, isto é, histórias curtas.

Já para Herman Lima (1986, p. 46), em *Evolução do conto*, os reais precursores do conto no Brasil foram os melhores jornalistas da época, ou seja, o período romântico do surgimento da imprensa. Aliás, foi a imprensa que possibilitou a publicação dos “contos-crônicas”, os quais contribuíram para a formação de um assíduo público leitor e, conseqüentemente, para a motivação de novas criações. Mas o conto como expressão verdadeiramente literária viria da segunda fase do Romantismo com *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo. Considera-se que antes do Romantismo, no período colonial, quase nada se produziu neste gênero; as narrativas correram numa linguagem oral, anônima e popular.

Sendo assim, pode-se considerar que o conto surgiu, como real expressão literária, no século XIX, sincronicamente ao Romantismo e à tomada de consciência literária de bases evidentemente nacionalistas, mas com seus fundamentos na adequação do gênero à expressão dos aspectos típicos, sugestivos da paisagem e do homem brasileiros. Iniciava-se com o aproveitamento de uma temática nacional e mobilizava-se a contribuição dos elementos lingüísticos (formas e imagens) que projetaram uma fisionomia estilisticamente brasileira. Partiu daí a preocupação com uma linguagem maleável, fora dos rigores clássicos lusitanos e mais sensível à realidade dos falares brasileiros.

Nesse início da história da contística no Brasil, a maior parte dos contos pode ser considerada como contos de enredo. A originalidade do contista tradicional estava na riqueza de acontecimentos de suas narrativas, na imaginação de pormenores essenciais ao contexto, na invenção de tramas inusitadas e de episódios que poderiam acontecer. Tais elementos excitavam a imaginação do leitor, que sempre se identificava com as personagens muito bem descritas e configuradas. De fato, a narrativa descritiva, essencialmente “figurativa”, mostrava a ação externa e interna das personagens e dos episódios sempre de maneira objetiva e dentro de um tempo histórico identificável – o umbigo oral ainda totalmente ligado à narrativa. Portanto, segundo Assis Brasil (1975), esse conto tradicional possui características, tais como: conto ligado ao caráter oral, com começo, meio e fim (linear); enredo; expectativa; gradação dos episódios (essência novelística); surpresa e objetividade.

Todavia, se o Romantismo lhe abriu as portas, foi o Realismo que deu novas dimensões ao conto brasileiro, introduzindo neste os elementos de cor local e um artesanato técnico de projeções admiráveis, sobretudo em Machado de Assis, mas também através de outros nomes, como Arthur Azevedo, Valentim Magalhães e Coelho Neto.

Nessa época, *grosso modo*, o conto possuía começo, meio e fim, descrições minuciosas de ambiente e flagrantes fotográficos de situações e tipos. Além disso, tal gênero continha uma intriga absorvente, num plano de suspense, firmando as características psicológicas de certo indivíduo.

Dessa forma, o conto atingiu a máxima perfeição com Machado de Assis, que – utilizando-se das duas estratégias: enredo e atmosfera – contribuiu muito para a modernização do conto brasileiro.

Contemporâneo a Machado de Assis, a maior parte dos contos de Arthur Azevedo, o foco de nosso estudo, está mais para o viés tradicional e anedótico, vivendo, portanto, em função de seu enredo – raros são os contos de atmosfera, como é o caso de “A praia de Santa Luzia” (de *Contos fora da moda*).

Antonio Martins (1988, p. XXI) assegura que “Arthur Azevedo, sem embargos da especificidade do cômico, partia do popular para levá-lo à categoria de expressão artística”, pois ele possuía o intuito de ser compreensível e ter um grande número de leitores; homem de teatro necessitava de grande platéia.

Sobre sua preocupação em agradar o grande público, abarcando o maior número de leitores, o biógrafo Roberto Seidl (1937, p. 168-169) colheu as seguintes palavras do autor de *Contos efêmeros*:

Desde que pela primeira vez me aventurei a rabiscar nos jornais, observei que a massa geral dos leitores se dividia em dois grupos distintos: um muito pequenino, muito reduzido, de pessoas instruídas ou ilustradas, que procuravam em tudo quanto liam gostoso pasto para os seus sentimentos estéticos, e o outro numeroso, formidável, compacto, de homens do trabalho, que iam buscar na leitura dos jornais um derivativo para o cansaço do corpo, e exigiam que não lhes falassem senão em linguagem simples, que eles compreendessem.

Tendo que escolher os meus leitores entre esses dois grupos, naturalmente escolhi os do segundo, e desde então fui assaltado pela preocupação de lhes agradar, escrevendo de modo que eles me entendessem e não se arrependessem de me haver lido.

Deste modo, não solicito a glória nem a imortalidade, mas tenho consciência de não ser um colaborador inútil. Escrevo, não para os cafés da rua do Ouvidor, mas para a cidade inteira. Gabo-me de ter leitores em todo o país, e como os sirvo com a melhor gramática de que disponho e com todo o bom senso de que sou capaz, conservo tranqüila a minha consciência de jornalista. (AZEVEDO apud SEIDL, 1937, p. 168-169).

Nessas palavras do próprio autor, podemos perceber a que público era dirigida a obra do escritor maranhense: à massa da população, aos trabalhadores, que após o trabalho exaustivo procuravam o entretenimento em linguagem simples, e não o texto rebuscado e para eles pouco compreensível. Com seu dom de jornalista, procurava ser entendido e lido pela maioria da população e não por apenas um pequeno círculo elitista e “culto” da sociedade.

Desse modo, a obra de Arthur representou papel fundamental no início da formação da contística nacional e no panorama da literatura da época. No seu tempo, Azevedo era um homem muito respeitado nas letras e seu carisma o fazia possuir um público bastante vasto e fiel. Além do mais, era muito ativo em todos os acontecimentos da cidade, primordialmente os artístico-literários. Jornalista empenhado, a maioria de seus contos foi publicada primeiramente nas colunas freqüentes em que colaborava, tendo a imprensa, então, desempenhado papel fundamental em sua obra.

Passados os panoramas, de modo geral, do gênero conto e do conto no Brasil, podemos nos aprofundar, a partir daqui, no autor a ser estudado.

3 ARTHUR AZEVEDO

Enfocaremos nesta seção o autor Arthur Azevedo. Primeiramente sua biobibliografia, e depois veremos mais detalhadamente o contista: os livros de contos, a recepção dos leitores e da crítica, a linguagem utilizada e sua modernidade.

3.1 Vida e obra

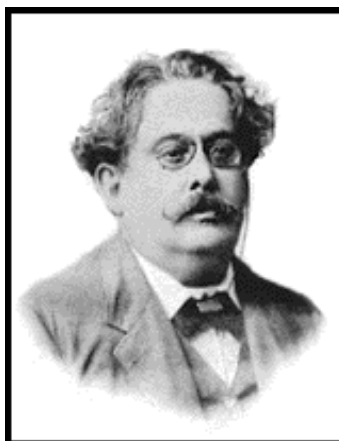


Figura 1 - Arthur Azevedo

Fonte: Nosso São Paulo (2007)

Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo – jornalista, teatrólogo, contista e poeta – nasceu em São Luís do Maranhão em 7 de julho de 1855, no período do Segundo Reinado. Irmão do romancista Aluísio Azevedo, já na infância escrevia peças teatrais e demonstrava todo o seu talento para a arte dramática.

Em 1870, Arthur, com apenas 15 anos, surpreendeu sua cidade com a peça *Amor por anexins*, escrita no modelo clássico. Em 1871, estreou na literatura com um livro de versos humorísticos e satíricos, intitulado *Carapuças* e, no ano seguinte, lançou o semanário *O Domingo*, escrito nas oficinas do jornal maranhense *O País*. Nesse jornal, Arthur satirizou algumas pessoas de grande importância política, denunciando as mazelas daquela São Luís provinciana, preconceituosa e escravagista, sendo, por esse motivo, demitido do cargo burocrático que ocupava na Secretaria do Governo da Província.

Desiludido e desempregado, em 1873, aos 18 anos, Arthur partiu para o Rio de Janeiro. Na Corte, em 1875, foi nomeado amanuense do Ministério da Viação, revelando-se metódico e organizado. Nessa época, o autor teve a oportunidade de conhecer e de se tornar amigo de Machado de Assis, já que ambos trabalhavam na mesma repartição. No mesmo ano, Arthur casou-se com Carlota Morais, porém, devido a inúmeras desavenças, o casal logo se separou. Só muitos anos depois o contista casou-se pela segunda vez com a viúva Carolina Adelaide Leconflé, com quem teve quatro filhos e viveu até a morte.

Como jornalista, Arthur Azevedo teve a oportunidade de atuar nos principais jornais cariocas da época, tornando-se, inclusive, fundador e diretor de *A Gazetinha*, *Vida Moderna* e *O Álbum*. Sua vida jornalística foi intensa, com publicações diárias de artigos, comentários sobre teatro, crônicas, contos, versos, sainetes e folhetins que, além de serem assinados pelo próprio autor, eram também apresentados sob diversos pseudônimos, tais como: Elói - o herói, o Gavroche, Petrônio, Cósimo, Juvenal, Dorante, Cratchit, Passos Nogueira, Frivolino, entre outros. Rachel Valença (1992, p. 335) afirma que, na maioria das vezes, com o pretexto de produzir crítica teatral, Arthur fazia crônica, dando o testemunho da vida carioca de então.

Além de fazer o que gostava, o contista maranhense dependia dessas publicações para viver. Pelo fato de ter uma família numerosa e possuir um baixo salário de funcionário público, Arthur Azevedo precisava utilizar-se da imprensa, como meio salarial, para fazer literatura ou escrever sobre ela. Desse modo, ele é um dos primeiros escritores “profissionais” do Brasil.

Além do mais, Azevedo foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras em 1897, ano em que passou a ocupar a cadeira número 29, para a qual tomou como patrono o autor Martins Pena.

O autor de *Contos Possíveis*, nos últimos anos de vida, padeceu muito devido à obesidade, às fortes dores reumáticas e ao excesso de trabalho; faleceu no Rio de Janeiro em 22 de outubro de 1908, coincidentemente no mesmo ano em que faleceu Machado de Assis. Infelizmente, a morte não o fez ter um grande sonho realizado: ver a inauguração do desejado Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Leitor de Molière e adepto do viés cômico, Arthur Azevedo, de 1875 a 1908, deixou-nos uma obra vasta, com mais de 70 peças teatrais entre *vaudevilles*, dramas, entreatos, revistas, operetas, comédias, paródias, cenas cômicas, pachouchadas, burletas, bem como inúmeras traduções e adaptações do teatro estrangeiro, principalmente o francês. Sua arte teatral se caracteriza pelo diálogo fluente, calcado na linguagem familiar e popular, e pela movimentação rápida.

Sobre a produção teatral, devido à dupla face da crítica, é importante abriremos um parêntese.

Décio de Almeida Prado (1999, p.145) escreve que a produção de Arthur Azevedo, entre 1873 e 1908, foi o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro. Viveu do e para o teatro. “Incapaz de análises psicológicas ou de discussões morais, sabia delinear personagens e situações que faziam rir, de um riso simples e sem maldade” (PRADO, 1999, p. 147).

Sábato Magaldi, simpatizando-se mais com as obras do autor, assegura que “entre as obras-primas da dramaturgia encontra-se um resumo feliz das características de uma época” (MAGALDI, [197-], p.153), e escreve que apesar de Arthur Azevedo não ter sido um grande autor, ele representou uma importante figura do teatro brasileiro, constituindo-se em uma grande personalidade “que melhor encarna nossos vícios e nossas virtudes” (MAGALDI, [197-], p. 146).

Todavia, alguns críticos, como Machado de Assis, José de Alencar, entre outros, avaliam a produção teatral do fim do Império e da Primeira República de modo negativo, considerando como um período de “decadência” do teatro nacional. Essa crítica recai certamente sobre Arthur Azevedo, que era um importante nome da dramaturgia da época; tacha-o como aquele que empobreceu o teatro com obras de entretenimento e sem requintes.

Em “Instinto de nacionalidade”, incluído na obra *Crítica literária*, Machado de Assis (1955, p. 145), talvez influenciado pelo conservadorismo e pela crítica elitista, avalia o período:

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca e obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?

Felizmente, o distanciamento temporal permite à crítica de hoje estudá-lo de modo mais amplo e sem preconceitos.

Levando-se em consideração que no momento pós-proclamação da República o Brasil busca se consolidar como pátria e nação de um povo, Cláudia Braga (2003) defende a idéia de que a produção teatral da Primeira República mostra-se continuadora de uma tradição dramaturgica, iniciada por Martins Pena, que se pretendia brasileira, assimilando novos

padrões da vida cotidiana para afirmação nacionalista, alicerçados num teatro de cunho popular.

Ao compararmos a produção teatral encontrada com a dramaturgia que lhe era anterior, na investigação do ponto em que a ruptura, a degenerescência, se teria manifestado, o que se apresentou em nossas leituras, ao contrário da decadência que era imputada à produção teatral dos primórdios de nossa República, foi a continuidade de uma produção dramática, 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. 20).

Fechado o parêntese e vistos brevemente os dois lados da crítica dramática – o que veremos posteriormente que não será diferente com seus contos – é hora de continuar sua biobibliografia.

Arthur, além de teatrólogo, foi também escritor de poesias, de sonetos e de outras composições menores. Todavia, suas melhores criações estão mesmo nas peças teatrais e nos contos. Obras-primas como as comédias *O oráculo*, *O mambembe*, *O dote*, *A Capital federal*, entre outras, ainda são representadas e fazem sucesso com a platéia. As dezenas de revistas de ano que escreveu, nas quais contava comicemente os principais fatos do ano, e suas publicações em jornais, como crônicas, artigos, sainetes e contos, além de literários, são documentos históricos do que se passava na época.

É importante destacar o volume *Teatro a vapor* (1977), que reúne 105 sainetes humorísticos. Esses sainetes são cenas rápidas, escritos para serem lidos no jornal diário, e mesclam os gêneros conto, teatro e crônica. Utilizam-se da forma de cenas teatrais curtas, todavia foram feitos para serem lidos e não representados; aproximam-se das crônicas, pois se remetem aos fatos do cotidiano carioca. Em sua origem, esses sainetes foram publicados semanalmente, com poucas interrupções, no jornal carioca *O Século*. No referido volume – com organização, introdução e notas de Gerald M. Moser – tem-se um interessante panorama histórico dos anos de 1906 a 1908, mostrando bem a intersecção conto-teatro de que Arthur se utilizava.

Rachel T. Valença (1992) estuda a coluna “O teatro” de Arthur Azevedo, publicada no jornal *A Notícia* entre 20 de setembro de 1894 a 12 de outubro de 1908, num total de cerca de 700 crônicas (VALENÇA, 1992, p. 334). Seu estudo analisa a mescla de crônica e crítica, observando principalmente as entrelinhas desses escritos, em que com o pretexto de se fazer crítica teatral, efetuava-se crônica da vida carioca.

É como se pelo palco de “O teatro”, cujos papéis principais cabem à gente de teatro – atores, autores, empresários, cenógrafos, críticos e até público – também pudessem transitar timidamente alguns figurantes, como a política, o jogo do bicho, o carnaval, a carestia, o bonde, a influência francesa e até o horário das refeições. (VALENÇA, 1992, p. 335).

A mescla conto-teatro (e mesmo conto-crítica) é bem comum na obra de Azevedo. Nos contos tem-se a mistura de vários gêneros: a crônica, o teatro e a crítica, como veremos melhor na seção 7 – **Análise do corpus**. Em *Teatro a vapor* esse hibridismo é uma constante em todos os minidramas, pois há a presença de teatro rápido – o sainete – , o conto e a crônica.

Simone Aparecida Alves Lima (2006), tendo por foco a seção *Teatro a vapor* em sua dissertação de mestrado, escreve que essas cenas dramáticas estão sempre ligadas à atualidade em que foram escritas, e tratam, por exemplo, de política, notícias de crimes, fraquezas humanas, cor local, relacionamentos familiares, teatro (até metateatro) e mais.

Nesses minidramas, percebe-se que, apesar de mudarem esses assuntos conforme os interesses que prevalecem nas semanas sucessivas, as situações tendem a refletir uniformemente os costumes da classe média, remediada ou modesta. Quase todos os cenários ilustram a intimidade de uma família comum e, todos fazem parte, de forma explícita ou não, do Rio de Janeiro. (LIMA, 2006, p. 38).

Quase toda a obra de Azevedo, principalmente as comédias, as revistas de ano e os contos, retratam a burguesia brasileira dos fins do Império e do início da República e fixam o aspecto ridículo da vida íntima da sociedade da época, principalmente a de certos círculos da classe média do Rio de Janeiro. Sobre isso, Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 271) escreve:

Observador isento dos hábitos da capital, narrou com rara graça e simplicidade os seus casos e anedotas. Os namoros, as infidelidades conjugais, as relações de família ou amizade, as cerimônias festivas ou fúnebres, tudo o que se passava nas ruas ou nas casas lhe forneceu assunto para historietas cujos protagonistas são sempre marcadamente cariocas.

Portanto, suas histórias ilustram bem o cotidiano da época de evolução da sociedade carioca, em que se espelhava em padrões europeus, principalmente o francês, pois a França concentrava a hegemonia cultural. No Rio, surgiram o primeiro bonde elétrico, o telefone, o gramofone, o jogo do bicho, o automóvel, a vacina obrigatória, o cinema, a transformação da antiga Corte em Capital Federal, e toda a urbanização e conseqüentes problemas que advieram para a cidade. Apesar de tudo, destacava-se das outras cidades do Brasil, que ainda eram agrárias e conservadoras.

Para finalizar, existem publicados vários livros de contos de Arthur Azevedo: *Contos possíveis* de 1889, *Contos fora da moda* de 1893, *Contos efêmeros* de 1897 (publicados pelo autor), e os livros póstumos: *Contos em verso* de 1909, *Contos cariocas* de 1928, *Vida alheia* de 1929 (este último contém, além de contos, peças teatrais), *Histórias brejeiras* de 1962, *Contos* de 1973, *Contos ligeiros* de 1974 e *Melhores contos* de 2001, assim como grande número de histórias curtas que ficaram perdidas nas páginas dos jornais cariocas da época.

Agora, passaremos para o estudo mais detalhado da contística, o ponto de interesse de nossa pesquisa.

3.2 O contista

Apesar de escrever contos desde 1871, só em 1889 Arthur reuniu alguns deles em livro, a que deu o título de *Contos Possíveis*. O pequeno volume, contendo vinte e quatro breves narrativas, foi dedicado pelo autor a Machado de Assis, a quem chamou de mestre e amigo, embora este lhe tivesse feito severa crítica, chamando-o de amador (MAGALHÃES, 1962, p. 5). O volume não foi mal acolhido pela crítica e nem pelos leitores. Todavia, o escritor, extremamente auto-crítico, transformou-o completamente na segunda edição, já que retirou alguns contos e incluiu outros.

Em 1893, Azevedo publicou o segundo livro de histórias curtas – primitivamente publicadas em jornais e revistas do Rio de Janeiro – que recebeu uma denominação singela: *Contos fora da moda*, título que o autor justificou através destas breves palavras: “Intitulei-os assim, porque sou o primeiro a reconhecer que eles estão inteiramente afastados do atual momento literário, isto é, foram escritos sem preocupação de psicologia nem ginástica de estilo.” (AZEVEDO apud MONTELLO, 1956, p. 9).

Arthur Azevedo, por não seguir princípios de escolas literárias, preferia obedecer às inclinações de seu próprio temperamento, a acomodar-se, numa passividade de ocasião, aos modelos externos, que não condiziam com o feitio natural de sua literatura.

Somos levados a reconhecer que estão na moda, por sua simplicidade extrema, os contos que ele escreveu à revelia das preferências finisseculares e nos quais refletiu, numa forma sem ornatos, o vivo desejo de comunicar aos leitores um pouco da graça leve que lhe distinguia o espírito criador. (MONTELLO, 1956, p. 10).

Em nota prévia a este volume, Arthur Azevedo, modestamente, adianta que são contos de entretenimento, literatura digestiva, “simples obra recreativa”, fundamentam-se no quiproquó, no engano, na trapaça, a que as personagens burguesas recorrem a fim de realizar seus desígnios.

Após a publicação de *Contos fora da moda*, o amigo Olavo Bilac (1894, p. 16) elogiou:

Arthur possui a felicidade de poder dar um cunho próprio a quanto escreve. Cronista, cabriolando desordenadamente de assunto em assunto, mas com uma rara mistura de fulgor de paradoxos e de bom senso, pelas colunas do jornal; comediógrafo, fixando em cena com uma precisão e uma verdade de máquina que o cerca; poeta lírico de primeira plana, pegando de uma idéia velha, de um sentimento comum, de uma comoção já cem vezes por outros sentida, e vestindo-a de novo, dando-lhe roupagens não sonhadas, fazendo dela uma comoção nova (...) em tudo Arthur Azevedo põe a assinatura invisível de sua maneira, de seu jeito de sentir e de escrever.

Em 1897, Azevedo publicou o seu terceiro volume, intitulado *Contos efêmeros*. Por ter sido muito vendido, foram lançadas várias edições desse volume, algo, aliás, que já havia acontecido com outras obras do autor. Podemos perceber nesse livro, assim como nos demais, os títulos despretensiosos, bem ao seu feitio de não ambicionar glórias futuras, mas apenas agradar aos fiéis leitores.

Humberto de Campos (1928, p. 11) conta-nos que Arthur Azevedo, ao escrever os contos, as comédias e os versos líricos, parece não ter pensado, jamais, na glória, na fama, na celebridade. Produzindo muito, fornecendo à imprensa, semanalmente, uma centena de tiras, só lhe vinha a idéia de reunir em livro os contos, ou os versos, ou as comédias, quando os editores o obrigavam a esse trabalho de coordenação. Daí os *Contos efêmeros*, os *Contos possíveis* e os *Contos fora da moda*, cujos títulos constituem, já, o índice da nenhuma consideração em que os tinha a sua modéstia.

Em 1909, os *Contos em verso* foram publicados no Brasil, escritos e organizados por Arthur, porém o autor não pôde ver seu lançamento, que aconteceu meses após a sua morte. Como o próprio título indica, esse livro é todo formado de contos versificados, metrificados e rimados, todavia, não deixam de ser narrativas.

Também postumamente, foram lançados mais dois volumes, formados a partir de textos recolhidos de jornais; são eles: *Contos cariocas*, publicado em 1928 e prefaciado por Humberto de Campos, e *Vida alheia*, de 1929, com introdução de Chrysanthème, volume heterogêneo, que contém quinze contos e três comédias.

Graças ao trabalho intenso de Arthur Azevedo em jornais, muitas de suas incessantes publicações diárias e várias narrativas curtas foram recolhidas mais tarde por estudiosos e reunidas em coletâneas, como a de Raymundo Magalhães Júnior (1962), intitulada *Histórias brejeiras* – que, além dos contos retirados dos livros já publicados, apresenta algumas histórias que, até então, estavam apenas nos jornais. Além dessa, outras coletâneas foram produzidas, tais como *Contos*, de 1973, da editora Três, com o estudo introdutório do professor Carlos Alberto Iannone, *Contos ligeiros*, de 1974, da editora Bloch, prefaciado por R. Magalhães Júnior e *Melhores contos*, de 2001, da editora Global, com introdução do estudioso Antonio Martins de Araújo.

Arthur Azevedo caracterizou-se pela facilidade e espontaneidade do texto. O autor escrevia anedotas estruturadas linearmente, apoiadas no enredo, em torno de episódios domésticos, envolvendo a vida de funcionários públicos medianos, pequenos negociantes, empregados do comércio etc. Em geral, suas histórias centram-se na vida citadina e mundana da sociedade carioca.

É importante notarmos que apesar do mestre maranhense escrever contos sem qualquer pretensão de perenidade, já que foram escritos para serem lidos nas folhas diárias de algum jornal, freqüentemente nas viagens de bonde entre o lar e o local de trabalho, esses contos vêm resistindo à erosão do tempo.

Sobre a recepção crítica dos livros de contos, uma parte dela vê a obra de Arthur Azevedo positivamente, ao levar em conta seu importante papel na formação da literatura brasileira. Todavia, esses críticos, utilizando-se dos adjetivos “graça”, “leveza”, “singeleza” para qualificar a obra do autor de *Contos possíveis*, denotam uma apreciação “impressionista”, até superficial dos contos.

Mesmo assim, vamos conferir a visão de alguns críticos referente à obra de Azevedo. Edgar Cavalheiro (1954, p. 30) diz que no amontoado de nomes contemporâneos de Machado, salta-nos à frente a curiosa personalidade de Arthur com seus contos humorísticos:

Pode-se discutir o valor da sua obra. É inegável, porém, que, no ramo que escolheu e cultivou com tanta graça e espírito, ele foi um mestre. Numa terra e numa época em que, no setor da literatura, era de bom tom apresentar-se envolto em roupagens severas ou dramáticas, Artur de Azevedo escreveu páginas que são pequenos primores de jocosidade. Pintor repentista das pequenas comédias da burguesia brasileira dos fins do Império e inícios da República, nenhum outro o sobrepujou na arte de fixar o aspecto ridículo da vida íntima da sociedade de então, principalmente a de certos círculos da classe média do Rio de Janeiro. Artur de Azevedo era malicioso, mas não sarcástico. Sua ironia não tenciona ferir; apenas provocar o riso, um riso franco, amável, bonacheirão.

Josué Montello (1956, p. 12) escreve sobre a simplicidade do autor:

O conto é a verônica do escritor, com a originalidade de lhe haver conservado o riso e a vida. Ele vem ao nosso encontro, quando lhe abrimos uma das páginas. E não exige, para que o entendamos, o esforço de uma iniciação. Não alonga um período, para entediar-nos. Nem emprega a palavra rebuscada, para nos impelir ao tropeço da leitura.

Observemos o que diz o crítico Herman Lima (1986, p. 51):

Digna de nota especial é a contribuição de Artur Azevedo ao nosso conto do começo do século, tão importante quanto a sua produção teatral diversa e vasta. Duma linguagem simples e correntia, numa forma despreziosa a que não falta, entretanto, aquela graça imanente que faz de alguns de seus versos humorísticos verdadeiras obras-primas, o que distingue a arte de Artur de Azevedo (...) é, de par com seu dom de narrador, a exceção que constitui o seu estilo desataviado, num tempo de prosa atormentada e sobrecarregada de ouropéis.

Todos esses louvores são justos e incidem sobre o mesmo ponto: a simplicidade, a despreensão, a maneira natural do narrador, enfim, elementos que são o segredo da arte de Arthur Azevedo e a razão pela qual se conquista desde o leitor de seu tempo até os atuais.

Todavia, o contista maranhense sofreu críticas severas de alguns estudiosos conservadores. Adolfo Caminha (1999, p. 153), em *Cartas literárias*, na ocasião do lançamento de *Contos fora da moda*, escreve que “é um livro fora da arte”, porque é preciso lembrar que não se trata aqui de um “rapazinho imberbe, noviço em letras, de joelhos implorando olhar misericordioso à crítica. Ao invés disso, trata-se de um nome laureado quotidianamente pelos jornais e por numerosíssimos leitores que o amam de veras”.

Arthur Azevedo trouxe-nos um livro banal, em que se agitam personagens de uma casta inferior e pulha, tipos de esquina esboçados a *crayon* por desfastio, *mademoiselles* analfabetas da Praia da Lapa, escrevendo *nen çei o teu nome...*, funcionários que enviavam – frívola e serôdia pantomima que não representa sequer uma crítica de atualidade e que eu reputo inferior às revistas de ano com que ele já habituou o nosso público. (CAMINHA, 1999, p. 154).

Podemos observar como nosso autor foi condenado por certo setor da crítica ao escrever visando a maioria da população e não a um limitado círculo elitista, como pudemos ver nas palavras do próprio Arthur Azevedo em citação anterior do biógrafo Roberto Seidl.

Ao colocar como personagens o seu próprio público leitor – a população carioca –, foi criticado por colocar “personagens de uma casta inferior e pulha”.

Além do mais, essa crítica elitista apresenta restrições à expressão lingüística de Arthur Azevedo, tachando-a de popular. Segundo Antônio Martins de Araújo (2001), este ponto é positivo em sua obra, pois numa época recém-saída da escravidão, em que muitos eram analfabetos ou não detinham a fluência de palavras rebuscadas, o autor de *Contos efêmeros* não seguia modas, nem correntes literárias e escrevia de modo a abarcar o maior número de leitores. Contudo, muitos autores escreviam textos extremamente ornamentados, a ponto de alguns se tornarem até mesmo incompreensíveis, apenas com o intuito de demonstrarem possuir mais vasta cultura. Já Arthur Azevedo era um homem que amava o que fazia, não se importando com prêmios ou *status* literários; nosso autor queria apenas pôr na pena as histórias das quais era observador, simplesmente pelo prazer de escrever e, também, porque, como ele mesmo dizia, dependia das publicações para viver.

É notório o instinto de brasilidade que Azevedo imprimiu à sua literatura, a qual não apresenta preconceitos lingüísticos, respeitando africanismos, tupinismos e os diversos falares e sotaques das regiões do país, e que traz toda uma bagagem literária sobre os usos e costumes do povo brasileiro. Como poucos escritores contemporâneos, Arthur possuía a consciência lingüística moderna de que ao povo cabe a competência de moldar e mudar os rumos da língua nacional. Um exemplo de sua afeição pelo gosto popular, foi a eliminação do francesismo *mademoiselle* pelo pronome “senhorita”.

Antonio Martins (1988, p. 222) escreve sobre a importância e a atualidade da linguagem de Arthur Azevedo:

Na medida em que comunicou literariedade às normas lingüísticas então existentes, aos vários registros, aos falares, aos dialetos, às gírias, aos crioulos, aos arcaísmos, aos neologismos, e até ao besteirol, da divertida gente brasileira que ‘viveu’ no Rio de Janeiro de sua época, impõe-se como o mais representativo precursor das liberalidades lingüísticas brasileiras pregadas no primeiro momento de nosso Modernismo.

No conto “O gramático” (do livro *Contos possíveis*), Azevedo ironizou o uso de falares rebuscados, que não dizem nada, e que só são utilizados para demonstrar uma suposta superioridade de inteligência. O protagonista do conto, Dr. Praxedes, é o típico gramático arrogante. O narrador conclui, ironicamente, que por decorar a sintaxe e escrever algumas palavras sobre a morte de Vitor Hugo, ficou mais cheio de si que o próprio mestre francês.

Arthur Azevedo, simples entre os que mais o souberam ser, via com irritação os que se afastavam do grande público, pelo cultismo das expressões, pelo preciosismo da frase, pela mania das citações e pela falsa ilustração. Não gostava dos falsos valores e os intelectuais de fachada, o colonialismo intelectual, a arrogância empavesada, a vaidade vazia, o falso enciclopedismo e a prevalência do parecer sobre o ser. (MARTINS, 1988, p. 27-28).

Em algumas peças de teatro, o autor também satirizou o falar carregado de palavras francesas, que eram consideradas elegantes na época. Arthur também fazia questão de, nas peças, transcrever a variante caipira, do modo como é falada, antecipando assim o que a Lingüística defenderia depois, o respeito às diversas variantes regionais, e o que o Modernismo (da primeira geração) iria propor à literatura anos mais tarde. Então, nessa questão da linguagem, Arthur Azevedo foi um precursor em nossa literatura. Desse modo, percebemos como nosso autor foi original na época, mas, infelizmente, não obteve, ainda, por parte de alguns críticos, esse reconhecimento.

Segundo Antonio Martins (1988, p. 119), ao desdenhar a Gramática em favor das dezenas de instantâneos tirados das falas de diversas personagens, Arthur se impõe como um escritor atual. Sua atualidade é tanto mais sólida quanto mais intensa a prodigalidade com que abrigou em suas obras as várias linguagens que ouviu no Rio de Janeiro.

Portanto, Arthur Azevedo não tem a importância merecida no cenário das Letras, pois ainda não se levou em conta o caráter único dos contos, que aparentemente efêmeros, têm muito que nos mostrar de atuais e significativos, perenizando-se em nossa literatura. Por isso, é preciso voltar-se para este escritor, realmente brasileiro – nos temas, na linguagem e na construção – ; devemos reconhecer a riqueza e vastidão de sua obra, que tanto contribuiu para a formação da literatura nacional.

4 O RIO DE JANEIRO DE SUA ÉPOCA

De acordo com Nicolau Sevcenko (1995, p. 28 - 30), o Rio de Janeiro, no entre-séculos XIX e XX, era o maior centro cosmopolita da nação, em íntimo contato com a produção e o comércio europeu e americano, absorvendo-os e irradiando-os para todo o país, que ainda era agrário e conservador. E acompanhar o progresso significava somente uma coisa: alinhar-se com os padrões e o ritmo de desdobramento da economia européia, onde “nas indústrias e no comércio o progresso do século foi assombroso, e a rapidez desse progresso miraculosa” (SEVCENKO, 1995, p. 29). Desse modo, os detentores do poder do novo Regime político (a República) almejaram a remodelação da cidade e a consagração do progresso como o objetivo coletivo fundamental. Desejavam que a cidade retrógrada, baseada nas velhas tradições coloniais, acabasse para se transformar na capital federal com requintes europeus.

Era a “regeneração” da cidade, e por extensão, do país, na linguagem dos cronistas da época. Nela são demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, transformados que estavam em pardieiros em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas, praças e jardins, decorados com palácios de mármore e cristal e pontilhados de estátuas importadas da Europa. A nova classe conservadora ergue um *decor* urbano à altura da sua empáfia. (SEVCENKO, 1995, p. 30).

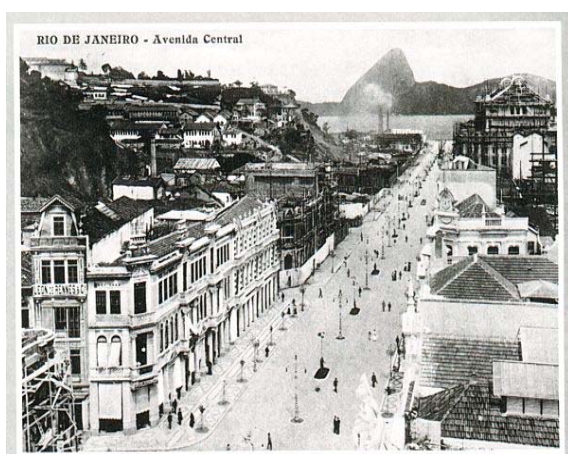


Figura 2: Avenida Central

Fonte: Alma carioca (2007)

Essas reformas urbanas é o que Jeffrey Needell (1993, p. 54) chama de marca registrada da *belle époque* carioca. A República trouxe grandes expectativas à população de

transformar o Rio em uma civilização européia, especialmente parisiense. Algumas tecnologias, vindas do Velho Mundo, como o fonógrafo, o cinematógrafo, o automóvel, os bondes elétricos, intensificaram essas expectativas.



Figura 3: O bonde carioca. Foto de Hélio Ribeiro.

Fonte: Alma carioca (2007)

Uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a “novidade”, a “última moda”. O importante, na área central da cidade, era estar em dia com o cotidiano europeu – roupas, mobiliário, livros, escolas filosóficas, enfim, tudo o que representasse marcas de prestígio. A rua do Ouvidor era o centro do comércio internacional sofisticado do Rio, símbolo das tendências européias, principalmente a francesa.

À sombra desse jogo de aparências, ergue-se uma realidade tumultuária. Com o progresso e as mudanças políticas, houve um grande aumento demográfico na capital federal. Os escravos recém-libertados da abolição, inúmeros imigrantes e aventureiros de toda parte mudavam-se para o Rio, com esperança de uma vida melhor. “Esse enorme influxo populacional fazia com que, em 1890, 28,7% da população fosse nascida no exterior e 26 % dela proviesse de outras regiões do Brasil. Assim, apenas 45% da população era nascida na cidade” (CARVALHO, 1987, p. 17). Assim, Sevcenko (1995, p. 51) escreve que “a maior cidade brasileira veria a sua população no período de 1890 a 1900 passar de 522 651 habitantes para 691 565, numa escala impressionante de 33 % de crescimento”.

Todavia, a cidade não acompanhou esse crescimento avultado, o que fez gerar vários problemas para seus habitantes mais humildes. Havia carência de moradias, carestia, fome, baixos salários e desemprego – devido ao excesso de mão-de-obra –, e falta de condições sanitárias, o que fez constituírem focos de várias doenças, como: varíola, tuberculose, febre tifóide, lepra e febre amarela (SEVCENKO, 1995, p. 52). A elite aspirava apenas ao embelezamento do centro da cidade, não se importando com a população pobre, que na mais

absoluta miséria subia para os morros, formando, assim, as primeiras favelas e disponibilizando o aumento da criminalidade.

Não terminam aí as atribuições por que passava a capital. Pelo lado econômico e financeiro, os tempos foram também de grandes agitações. Segundo José Murilo de Carvalho (1987), a origem de tudo remonta à escravidão. Devido à necessidade de aplacar os cafeicultores, especialmente do estado do Rio, e de atender a uma demanda real de moeda para o pagamento de salários, o governo imperial começou a emitir dinheiro, no que foi seguido com entusiasmo pelo governo provisório, este preocupado também em conquistar simpatias para o novo regime. Concedido o direito de emitir a vários bancos, a praça do Rio de Janeiro foi inundada de dinheiro sem nenhum lastro, seguindo-se a febre especulativa, principalmente nos anos de 1890 a 1892. Este episódio é conhecido como “Encilhamento”. As conseqüências vieram rapidamente, houve enorme encarecimento dos produtos importados, que na época abrangiam quase tudo, e a inflação generalizou-se; já em 1892, os preços das mercadorias eram muito altos. “No primeiro quinquênio republicano houve aumento de 100% nos salários para um aumento de 300% nos preços.” (CARVALHO, 1987, p. 21).

Arthur Azevedo (1892, p. 60), em sua revista de ano *O Tribofe*, satiriza a situação:

Das algibeiras some-se o cobre,
Como levado por um tufão:
Carne de vaca não come o pobre,
Qualquer dia não come pão.
Fósforos, velas, couve, quiabos,
Vinho, aguardente, milho, feijão,
Frutas, conservas, cenouras, nabos...
Tudo se vende pr'um dinheirão!

A quebra de valores antigos foi também acelerada no campo da moral e dos costumes. “Os altos índices de população marginal e de imigração, o desequilíbrio entre os sexos, a baixa nupcialidade, a alta taxa de nascimentos ilegítimos são testemunhos seguros de costumes mais soltos” (CARVALHO, 1987, p. 27). Em *O tribofe*, de Arthur Azevedo (1892) – transformada por ele posteriormente na comédia *A Capital federal* (de 1897) – o engano, a sedução, a exploração, a “mutreta”, aparecem entre *cocotes*, proprietários exploradores, janotas, enfim, nos moradores cariocas que fazem com que a família interiorana perdesse a virtude e adquirisse o “micróbio da pândega”, que só existe no Rio de Janeiro.

Contudo, com o avanço advindo das tecnologias européias, houve um significativo incremento da imprensa no fim do século XIX através do aumento tecnológico das oficinas

gráficas e da intensificação do crescimento urbano do país, desse modo, o jornal se modernizou, ficando mais barato e acessível, espelhando a população da época, suas aspirações e opiniões.

Segundo Brito Broca (1960, p. 4), o prefeito Pereira Passos, embebido pelo clima cosmopolita, procurou incentivar espetáculos mundanos. Essa febre de mundanismo que o Rio começava a viver, refletia-se nas relações literárias. As seções dos jornais ocupavam-se, ao mesmo tempo, de literatura e de vida social fugaz. Figueiredo Pimentel, autor do célebre *slogan* “O Rio civiliza-se”, na coluna do “Binóculo” na *Gazeta de Notícias*, fazia comentários sobre o último baile, a última recepção, entrelaçando-os com a notícia de uma conferência ou de um livro de versos.

Todavia, muitos intelectuais ocupavam-se de questões políticas e utilizavam-se dos jornais para satirizá-las. Como podemos ver nesta caricatura retirada do livro *História da caricatura no Brasil*, de Herman Lima (1963, p. XVII), e que satiriza a República:



O BRÓDIO DO ANIVERSÁRIO—15 DE NOVEMBRO DE 1909

A sombra de Benjamin Constant—Quem diria que ela aos vinte anos já estivesse tão debochada?

J. Carlos. *O Filhote* (11-11-1909).

É a mesma linguagem caricatural e satírica de que se utilizava Arthur Azevedo nos seus escritos jornalísticos.

O fim do Império e início da Primeira República (período em que foram escritos os contos de que fazem parte o *corpus* da presente pesquisa) mostrou-se extremamente fértil em termos de vida cultural. Os contos de Arthur Azevedo, refletindo essa efervescência, compunham um vasto quadro da sociedade brasileira.

Por muitos anos, na imprensa do Rio de Janeiro, Arthur Azevedo pôs em ação, a serviço do comentário burlesco da vida que passava, do seu próprio mundo, a extraordinária capacidade de tudo dizer em poucas palavras. Nesses instantâneos, alegremente traçados nas mesas de redação, Arthur fixou aspectos e imagens de seu tempo com mestria. As personagens, a mais das vezes, são tipicamente cariocas – caixeiros, poetas, funcionários públicos, maridos tolerantes, mulheres fáceis, moleques, artistas, pobres diabos abnegados. Antonio Martins (2001, p. 21) chegou a dizer que “no Rio oitocentista de Arthur, cabe o mundo inteiro!”.

Desse modo, Azevedo utilizou-se das classes baixas e médias, dos pequenos burgueses como personagens dos contos. As camadas médias da população, nesse início de República, são representantes de uma nova realidade brasileira nos planos social, político, econômico, cultural e artístico. Antes dele, o escritor Manuel Antônio de Almeida (em *Memórias de um sargento de milícias*) tematizou as “classes baixas” e contemporâneo a Azevedo, o escritor Lima Barreto, também retratou as classes dos subúrbios.

Observemos a interessante observação que Flora Süssekind (1986, p. 15) coloca sobre o Rio de Janeiro da época:

A Capital que inventa um Brasil com fisionomia européia é, ela mesma, uma invenção. E invenção cuidadosamente trabalhada e submetida a diversos “aperfeiçoamentos”: ora Corte imperial, ora Capital federal, cria-se a miragem de um Rio de Janeiro, pólo de atração para migrantes diversos e *imago* a ser imitada pelo resto do país. Utopia que impulsiona transformações políticas e urbanas tanto no Império quanto na República, este Rio-Capital foi um dos mais importantes objetos de discussão, personagens e cenários teatrais e literários neste período de aceleradas mudanças.

A cidade inspirou as personagens e os enredos dos contos que Arthur ia deixando nos jornais e revistas, e que depois reunia em volume, para destino menos efêmero. Na singeleza de um estilo, não procurou os grandes dramas, limitou-se às pequenas cenas da comédia humana que estavam ao alcance dos olhos, construindo tipos perfeitos.

Portanto, o conturbado Rio de Janeiro do final do século XIX e início do XX é o principal cenário dos contos de Arthur Azevedo, eternizando seu tempo e espaço.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMICIDADE E O RISO

Levando-se em conta o caráter cultural do cômico, devemos considerar como se alteram suas diversas concepções na linha do tempo e do espaço.

Segundo Verena Alberti (1999, p. 45), na obra *O riso e o risível na história do pensamento*, Aristóteles concebe o cômico como uma deformidade que não implica dor nem destruição. Já Platão (ALBERTI, 1999, p. 45) defende a idéia de que o riso consiste em um “duplo erro”, ou seja, é uma condenação moral tanto do risível (objeto do riso) quanto daquele que ri, pois esse último experimenta o “erro” da inveja. Assim, para Platão, o riso é um prazer falso que nos retira a razão, afastando-nos da “verdade”. Contudo, em *De oratore*, Cícero escreve que o risível é sempre alguma torpeza moral ou alguma deformidade física (ALBERTI, 1999, p. 58). Portanto, podemos observar que na Antigüidade o cômico é visto como uma punição aos vícios e ao comportamento desviante.

Entretanto, na Idade Média o riso é concebido como uma forma de pecado, pois não há passagens na Bíblia em que Jesus tenha rido. Já na Renascença, com a obra de Bakhtin, o riso retorna com força criadora, “revelando a possibilidade de uma outra ordem no mundo” (ALBERTI, 1999, p. 83).

Nos séculos seguintes, muitos pensadores se ocuparam do tema do cômico, mas por serem vastas e abrangentes essas teorias e definições, vamos restringir o referencial teórico aos estudiosos Henri Bergson (1983), na obra *O riso*, e Vladimir Propp (1992), em *Comichidade e riso*.

Henri Bergson (1983) recupera uma precisa função social do cômico: o riso reprime as excentricidades, isto é, suaviza tudo o que restar de mecânico na superfície do corpo social. Portanto, Bergson atribui ao riso uma função de punição perante o desvio que é cômico, “a rigidez é o cômico e a correção dela é o riso” (BERGSON, 1983, p. 19).

Segundo o filósofo, o riso tem um caráter de punição, castiga aquele que apresenta aspectos que contrariam uma certa norma considerada positiva; o cômico apresenta, às vezes, um papel educativo – e em algumas situações até mesmo conservador –, visando, com a apresentação dos vícios, provocar sua rejeição. “O riso castiga certos defeitos quase como a doença castiga certos excessos” (BERGSON, 1983, p. 100). O ambiente natural do riso é a sociedade, “o riso parece precisar de eco”, “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1983, p. 13).

Bergson define o fenômeno do riso como uma manifestação exclusivamente humana e coletiva. Se rimos de um cachorro que tropeça e cai, é porque fazemos uma relação do cachorro com o ser humano. Ele passa a ser personificado, pois observamos algo de humano nele.

Também é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral, pois o espírito se imobiliza em certas formas e o corpo se “retesa” segundo certos defeitos.

Sylvia Helena T. de Almeida Leite (1992, p. 14), debruçando-se sobre o filósofo, escreve sobre o objeto do cômico:

É objeto do cômico fundamentalmente toda forma de excentricidade, tudo o que de algum modo encarne um desvio à norma socialmente estabelecida (os vícios, as taras, os maus costumes), enfim toda forma de “rigidez”, toda atitude ou atributo humano cristalizado (físico, espiritual ou moral). (...) Por isso, a literatura do gênero se vale de estereótipos e protótipos, constantemente retomados: o avaro, a sogra intrometida, o guloso, o tolo, o pretensioso, o marido enganado, a esposa astuta, o matreiro, o tímido, o fanfarrão.

Desse modo, Arthur utilizava-se da comicidade para satirizar certos defeitos da sociedade, como, por exemplo: o homem adúltero, a amiga traidora, o interesse pela vida alheia, a burocracia do Estado etc. Através do risível, que torna a leitura agradável, conquistava vários leitores da época, retratando nos contos as mazelas da sociedade em que vivia.

Bergson (1983), em *O riso*, escreve que a comicidade das ações e situações se encontra com facilidade na vida cotidiana. Assim, nossos sentimentos alegres retomam as brincadeiras infantis, “ora, a comédia é um brinquedo, brinquedo que imita a vida” (BERGSON, 1983, p. 42). O estudioso aponta três brinquedos infantis para exemplificar o fenômeno do riso: “o boneco de mola, o fantoche de cordéis e a bola de neve” (o uso desses recursos será identificado nos contos de Azevedo em análise posterior, na seção 7).

a) “O boneco de mola”: Recurso calcado sobre a repetição de expressões. “Numa repetição cômica de expressões, há em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma idéia que se diverte em comprimir de novo o sentimento.” (BERGSON, 1983, p. 44).

b) “O fantoche de cordéis”: o filósofo relaciona este brinquedo à personagem manipulada por outra. Tudo o que fala, o que pensa, é determinado pela ação dos outros, e não por determinação própria.

c) “A bola de neve”: a bola de neve rola e aumenta de tamanho ao rolar, o mesmo que ocorre com as comédias quando um efeito se propaga e as situações escapam ao controle das personagens, mesmo se a causa insignificante chega por um progresso inevitável a certo resultado tão importante quanto inesperado.

Têm-se ainda outros recursos cômicos, como:

- “A repetição”: não é a repetição de uma palavra ou expressão por certa personagem, mas sim, de uma situação, “uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida.” (BERGSON, 1983, p. 51).

- “A inversão”: certas personagens fazem com que a situação volte para trás e os papéis se invertam. “Assim é que nos rimos da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, do mundo às avessas.” (BERGSON, 1983, p. 53).

- “A interferência de séries”: a situação será cômica quando pertencer simultaneamente a duas séries de fatos independentes, podendo ser interpretada em dois sentidos diversos ao mesmo tempo. É o que conhecemos como quiproquó, em que num instante tudo entra em confusão para depois tudo se ajeitar.

Um recurso também muito usado é a comicidade de palavras, quando a própria linguagem se torna risível, ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frase, ou quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto é empregada no sentido figurado.

Outro estudioso do riso, o russo Vladimir Propp (1992), em *Comicidade e Riso*, classifica os diferentes aspectos de comicidade em diferentes tipos de riso, como: riso de zombaria, riso bom, riso maldoso, riso alegre, riso ritual e riso imoderado.

Enquanto para Bergson (1983) o riso não poderia ser bom, Propp (1992) acredita naquilo que seria um riso de acolhida e não de exclusão.

O riso bom pode acontecer quando os defeitos de quem se ri não adquirem o aspecto de vícios, nem provocam a repulsa, pode ser de uma pessoa a quem amamos ou por quem temos simpatia, esse defeito não provoca condenação, mas sim, um sentimento de afeto (PROPP, 1992, p. 152).

No riso maldoso, ao contrário do riso bom, os defeitos são aumentados ou até inventados. Riem as pessoas que não acreditam em atitudes nobres, apenas em hipocrisia e falsidade. Esse riso não suscita simpatia, “às vezes se torna tragicômico” (PROPP, 1992, p. 159).

O riso alegre (PROPP, 1992, p. 162) não tem relação com os defeitos humanos, pode surgir sem causa precisa ou se originar dos pretextos mais insignificantes. Pensemos naquele riso dos bebês e das crianças pequenas e no decorrido de fatos alegres e significativos para determinada pessoa ou grupo.

O chamado riso ritual não decorre de comicidade e há muitos anos fazia parte de alguns ritos, como, por exemplo, as brincadeiras de abril e as de primavera, pela capacidade regeneradora do riso de elevar a qualidade de vida (PROPP, 1992, p. 165).

O riso imoderado não deriva de nenhuma situação cômica, é voraz e sem limites. O escritor que muito focalizou este tipo de riso foi Rabelais, ao construir cenas em que grupos de pessoas, na Idade Média, entregavam-se totalmente às suas necessidades básicas: comer, beber à saciedade, sem limites, até não suportarem mais, perdendo até mesmo o controle do corpo. Por exemplo, é o riso que hoje rege o carnaval (PROPP, 1992, p. 167).

Por último, o principal e de maior enfoque, tanto na literatura humorística em geral como na de Arthur Azevedo, é o riso de zombaria. Certos aspectos do riso ligam-se a diferentes atitudes do ser humano, que por sua vez constituem um dos principais objetos das comédias. O vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria, “e é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida” (PROPP, 1992, p. 28), é suscitado por alguns defeitos daquilo ou de quem se ri.

Em muitas obras humorísticas o homem é objeto de zombaria, pois há sempre o que zomba e o que é zombado. Pode ser ridículo o físico da pessoa, seus movimentos, seu raciocínio, seu caráter, moral e objetivos. Propp diz que é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações, exceto no domínio do sofrimento, como já havia dito Aristóteles (1969, p. 246):

A comédia é imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento.

Segundo o estudioso russo (1992), o riso é a manifestação repentina de defeitos ocultos e de início totalmente imperceptíveis. Daí, pode-se concluir que o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente. Mas, nem todos os defeitos provocam o riso, somente os mesquinhos, pois a comicidade repousa nas fraquezas e misérias humanas. Por exemplo, se um gordo parece

cômico é porque deixa transparecer sua fraqueza espiritual, se, pelo contrário, demonstra força espiritual não há motivos para ser risível.

O exagero é cômico quando desnuda um defeito. As três formas fundamentais de exagero são: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. Aristóteles (1969, p. 242) escreveu na sua célebre *Arte Poética* que a comédia representa as pessoas piores do que elas são na realidade, para isso é necessário certo exagero, caricaturar, ou seja, tomar qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível a todos, e conseqüentemente ridícula.

Por fim, a língua constitui um arsenal rico de instrumentos de comicidade. Deles fazem parte os trocadilhos, os paradoxos, as tiradas de todo tipo e algumas formas de ironia. O qüiproquó (“um em lugar do outro”), recurso sempre muito usado, baseia-se no disfarce, de uma ação em lugar de outra.

Por ser Arthur Azevedo primordialmente um comediante, utilizava-se de recursos cômicos em seus contos. Portanto, a comicidade é um ponto fundamental na contística do autor, toda ela tende ao risível e é dirigida para se chegar a um efeito de sentido cômico no leitor. Com isso, alcançava o seu principal objetivo: abarcar o maior número de leitores, escrevendo livros de leitura agradável e acessível, em que há a identificação do leitor com as personagens.

6 A CONSTRUÇÃO DO CONTO EM ARTHUR AZEVEDO

Nesta seção vamos estudar os principais recursos utilizados por Arthur Azevedo na construção dos contos: a teatralidade, o anedótico, a comicidade e a oralidade.

6.1 A teatralidade

O mestre maranhense andou lado a lado com o conto e o teatro, e ambos os gêneros se entrecruzam em toda sua obra. Desse modo, é nítida e de extrema importância a marca da dramaturgia nos contos, assim, podemos encontrar essa construção teatral: nos diálogos bem arquitetados; nos esquetes, que são constituídos de cenas e/ou quadros; na velocidade das dialogações, sem digressões; na oralidade; nas construções de personagens-tipo; no tom de conversa com o leitor e na comicidade, que os fazem tão próximos das comédias.

O texto teatral é composto de diálogos e didascálias (ou indicações cênicas: quem fala, a quem fala, onde, por que, quando – podem ser externas, marcadas pelos parênteses, ou internas, contidas nos próprios diálogos). Esses elementos típicos do teatro estão nitidamente presentes nos contos de Arthur Azevedo. A todo momento tem-se a presença freqüente de esquetes dramáticos: diálogos (cenas) e a descrição dos cenários (presença das didascálias), a aproximação com o público e o abuso de personagens-tipo, típicos das comédias, tais como: o português, o malandro, a mulata..., assim garantem a expressão teatral-cômica.

Como foi dito, Azevedo utilizava-se demasiadamente de esquetes nos contos. Na definição de Patrice Pavis (1999, p. 143), baseado no critério do espaço (fora do teatro) em que ocorre a representação, esquete é uma

cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada, ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados ou subversivos. O esquete é, sobretudo, o número de atores de teatro ligeiro que interpretam uma personagem ou uma cena com base em um texto humorístico e satírico, no *music hall*, no cabaré, na televisão ou no *café-teatro*. Seu princípio motor é a sátira, às vezes literária (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa famosa), às vezes grotesca e burlesca (no cinema ou na televisão), da vida contemporânea.

Portanto, o conto-dramático de nosso autor trabalha esquete com nó e desenlace, isto é, tem-se uma intriga – uma trama, em geral, cômica – com um final (desenlace) que se esclarece e desfaz os nós.

A cena, típica do teatro, é um recurso muito utilizado por Azevedo na construção de seus contos. Com a presença constante da sátira aos costumes da época, suas narrativas focalizam a representação de cenas do dia-a-dia, por isso, veremos em que consiste a cena:

Em *Discurso da Narrativa*, de Gerárd Genette (s. d., p. 111) o tradicional conceito de cena diz que há uma concentração dramática, quase inteiramente liberto de empecilhos descritivos ou discursivos, e mais ainda das interferências anacrônicas.

No *Dicionário de teoria da narrativa*, Reis e Lopes (1988, p. 53) definem a cena como a tentativa, compreendida no domínio da velocidade imprimida ao relato, mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história.

De fato, a instauração da cena traduz-se, antes de mais, na reprodução do discurso das personagens (diálogo), com respeito integral as suas falas e à ordem do seu desenvolvimento; disso resulta uma narrativa caracterizada pela isocronia (tempo igual) e por uma certa tendência dramatizada, uma vez que é perfilhada uma estratégia de representação afim da representação dramática propriamente dita, o que naturalmente implica que o narrador desapareça total ou parcialmente da cena do discurso. Isso não quer dizer, no entanto, que, por privilegiar a cena, o narrador abdique por inteiro das suas prerrogativas de organizador e modelizador da matéria diegética. Representada pela sucessividade do sintagma que configura a narrativa, a velocidade da cena depende, pois, não só da extensão desse sintagma, mas também da leitura, ela própria dotada de rapidez variável conforme o leitor que a concretiza.

Desse modo, a cena dramatiza o conto, tornando o tempo da história igual ao tempo do discurso, fazendo com que o leitor, no momento da leitura, vivencie o texto como se estivesse em um teatro.

O discurso direto (que é uma característica da cena) é muito utilizado nos contos. Muitas narrativas se assemelham com textos teatrais, devido à intensa presença de diálogos diretos. Por reproduzirem fielmente as falas das personagens, tornam os contos dramáticos. Segundo Hudinilson Urbano (2000, p. 52) o diálogo direto cria um clima de intimidade muito grande com o leitor e coloca-o no interior do ambiente da enunciação, criando um efeito de coloquialidade e teatralidade.

Alguns contos de Arthur Azevedo foram escritos em forma teatral e podem ser representados sem nenhuma alteração do texto. Tal é o caso de “Como eu me diverti!” e “Plebiscito”, nos *Contos fora da moda*. Outras vezes, o autor utilizou as intrigas de alguns

contos como tema para peças de teatro. Assim é que, de “Entre a missa e o almoço”, incluído nos *Contos possíveis* a partir da segunda edição, fez a comédia homônima. “In Extremis”, que figura nos *Contos cariocas*, forneceu o tema de uma de suas últimas peças, a comédia em três atos *Vida e morte*. E, finalmente, de “Sabina”, dos *Contos efêmeros*, extraíra a comédia em um ato *O oráculo*. Muitas das melhores intrigas foram pensadas como temas para histórias curtas, só depois, talvez numa releitura, veio a se convencer de que eram, também, matéria-prima teatral. Por isso, Magalhães Júnior (1962, p. 11) afirma que “Arthur Azevedo era, primordialmente, um contista. E o contista servia de estímulo ao dramaturgo, que às vezes dormitava, enquanto aquele estava de olhos abertos”.

Podemos ver bem essa intersecção conto-teatro no livro *Teatro a vapor*, de 1977, já mencionado. Os 105 sainetes que o formam retratam os acontecimentos da época – sobre teatro, inovações, questões políticas e econômicas, costumes, notícias do Rio de Janeiro etc. Os breves sainetes, publicados semanalmente no jornal *O Século* por dois anos, são histórias curtas, todas dialogadas em formato de cenas teatrais, todavia não foram feitas para serem representadas, mas sim, para serem lidas nos jornais. Desse modo, Azevedo utilizava-se desse recurso para atrair os leitores que se identificavam com esse tipo de narrativa rápida, cômica e de linguagem popular. Assim, o autor de *Contos efêmeros* mistura nesses sainetes os gêneros e subgêneros literários: teatro, conto e crônica, marcando indiscutivelmente sua modernidade literária.

Por fim, o teatro, além de ser usado na construção de alguns contos, também foi utilizado como tema, ambientação ou de personagens que viviam da dramaturgia. Desse modo, por exemplo, nos contos: “A Marcelina” (*Contos possíveis*), “O Galã” (*Vida alheia*), “Comes e bebes” (*Contos cariocas*) e “O fato do ator Silva” (*Contos possíveis*) retratam artistas teatrais. Já “Incêndio no Politeama” (*Contos efêmeros*), “A Ritinha” (*Contos possíveis*), “A ocasião faz o ladrão” (*Contos possíveis*), por exemplo, possuem o ambiente dramático, onde o teatro não é apenas um local para se assistir a uma peça, mas sim, também, de convivência social.

Portanto, estudada a teatralidade, veremos na próxima seção os outros recursos básicos de construção do texto de Azevedo.

6.2 O anedótico, a comicidade e a oralidade

Primeiramente, veremos o conceito de anedota elaborado por Guimarães Rosa (1969, p. 3), publicado no prefácio de *Tutaméia*:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrado, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do *humour*, imenso em confins vários, pressentem-se mui habéis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.

Segundo o dicionário *Houaiss* (2001, p. 211), “anedota é uma narrativa breve de um fato engraçado ou picante; historieta, piada”. Sendo assim, utilizaremos aqui o termo anedota como sinônimo de “piada”: uma história, um “causo” que se alicerça na comicidade; por isso comicidade e anedótico andam lado a lado. De acordo com Guimarães Rosa na citação acima, a anedota requer algo inédito e prevê um desfecho cômico. Desse modo, a anedota retoma as origens do gênero conto, como vimos na seção 1, época em que se contavam histórias (“causos”) oralmente e que se apoiavam na dramatização para envolver os ouvintes. Por isso, a característica anterior – a teatralidade – está intimamente ligada com o anedótico, porque o elemento teatral se dá por esse viés oral, ou seja, por essa dramatização que a anedota conduz. Portanto, todos esses recursos estão presentes nos contos do mestre maranhense, um interligado ao outro: o anedótico leva ao cômico e ao oral e este, por seu modo, leva ao dramático.

Na evolução do conto, como gênero literário, podemos distinguir duas fases bem marcadas: a fase em que o conto, colhido na tradição, é um argumento sem dono, e a fase em que, individualizado pela arte, revela um processo que identifica particularmente um escritor. O conto da tradição sobrevivia por sua graça natural, não era a forma que lhe assegurava perenidade, mas sim, o seu argumento. Eram as narrativas, por seus valores dramáticos, que davam interesse ao narrador e o autor, na singularidade de seu estilo, nada significava, o que

importava era o entrecho do conto, o ator que o animava na graça dos recitativos e o auditório, na assembléia interessada dos que o escutavam.

Arthur se identifica profundamente com a fonte, com a origem oral do conto, desse modo retoma as antigas tradições, dando extrema importância ao enredo, às personagens que dialogam como atores em um palco e ao leitor, seu eterno auditório. E é esse retorno à origem e os argumentos dos contos que asseguram a perenidade da obra.

Portanto, os contos de Arthur Azevedo devem à oralidade, vizinha do folclore, sua mais evidente marca. Sobre isso, Massaud Moisés (1984, p. 154) diz que o contista “bebe na linfa pura de que manam os temas eternos dos contos: a voz do povo, o dia-a-dia, o efêmero das coisas do mundo, deixando resíduos de moralidade ligeira, meio distraída, e um riso de compreensão e desenfado”.

Nos caminhos percorridos pelo conto como expressão literária, no século XIX, Arthur Azevedo não seguiria Tchekhov, que instituíra a redução dos elementos dramáticos e a ampliação da atmosfera poética, e nem Maupassant, na intensidade violenta dos argumentos, preferiu seguir seus próprios recursos, escrevendo contos sobre a vida que lhe circundava.

Os contos fixam os acontecimentos de índole burlesca e comédia humana, para mostrar as vaidades burguesas e pequeno-burguesas, colocando as figuras da sociedade em que vivia – o comendador, o funcionário, o pelintra – e de sua própria condição. Azevedo pretendia expor os fatos ao leitor/espectador não apenas como mero cronista, mas, principalmente, o de observador satírico, crítico, dos costumes da época. A oralidade está na urdidura da vida mundana, nos costumes cariocas, por isso muitos de seus flagrantes da vida fluminense ficaram retidos nas memórias, vivendo, então, da consagração popular das tradições orais.

Assim, Humberto de Campos (1928) viu no autor a despreocupação da forma e no seu descaso pela elevação do assunto, definindo-o como um amável divulgador de anedotas, sem o valor definitivo das altas categorias literárias – embora reconhecendo que a anedota, para não perder o seu sabor, deve ser exposta em forma de palestra comum, como o fruto na folha.

Essas anedotas, que percorrem a obra, deixam-nos em dúvida se pertencem ao mestre maranhense ou se foram recolhidas pelo escritor para dar novo destino ao tesouro anônimo da tradição. Sobre isso, Josué Montello (1956, p. 55) escreve: “Arthur Azevedo ora recorreu ao anedotário popular para encontrar alguns dos temas de seus contos, ora acrescentou a esse anedotário algumas achegas de seu espírito popular”.

Desse modo, Arthur utilizou, em alguns contos, da renovação de velhas anedotas anônimas. Por isso, uma vez, foi acusado de plágio pelo conto “Os charutos” (*Contos*

efêmeros), todavia, defendeu-se dizendo que apenas recontou uma anedota antiga já utilizada por vários autores: “Não existe plágio, desde que cada autor tenha dado forma original à sua narrativa” (AZEVEDO apud MAGALHÃES, 1972, p. 110). Ainda segundo Magalhães (1972, p. 110), Azevedo dizia que no gênero conto é permitido o recontar histórias, principalmente as antigas e anônimas, e isto vários autores fazem durante séculos, são narrativas sem um dono específico e pertencem ao patrimônio cultural de todos.

Portanto, sabendo-se que o conto nada mais é do que a anedota a que se deu o tratamento literário, observamos que Arthur urdia a anedota, ou a valorizava, com o sentido unilinear da narrativa direta, mais empenhado certamente no efeito dramático que na densidade literária.

A anedota, embebida de oralidade, possui suas bases na comicidade. Os recursos cômicos utilizados por Arthur Azevedo, mais bem explicitados na seção 5 – **Algumas considerações sobre a comicidade e o riso**, constituem em importantes recursos na construção dos contos, para atingirem a comicidade e o riso no leitor. Assim, suas anedotas prevêm, na maioria das vezes, um desfecho cômico. Assemelha-se àquelas piadas, tão comuns, contadas em voz alta, com o intuito de contar um “causo” cômico para distrair os amigos.

Essas anedotas ora são advindas do patrimônio cultural (calcadas em antigas histórias anônimas), ora surgidas do seu espírito criador (baseadas no que observava do cotidiano fluminense). Deste grupo fazem parte a maioria de seus contos, daquele a minoria.

Devido a essa oralidade e aos objetivos já vistos, de abarcar o maior número de leitores, é que o mestre maranhense fez uso de uma linguagem simples e acessível, calcada no coloquial. Ou seja, as obras de Azevedo visavam ao grande público (ao caráter popular), mais simples, mais heterogêneo; isso pode ser constatado pelo largo emprego da linguagem coloquial, de aforismos, de gírias, de neologismos, de palavrões, usos permitidos, uma vez que expressavam fidedignamente hábitos, linguagens e costumes daquele Rio do entre-séculos XIX e XX.

Hudinilson Urbano (2000, p. 26) escreve que a técnica narrativa coloquial faz com que o narrador estivesse conversando diretamente com seus leitores, transformando-os em ouvintes, de maneira aparentemente descompromissada de preocupações literárias. E a oralidade, transmitindo a sensação própria da língua falada, faz com que a narrativa ganhe mais dinamismo e dramaticidade.

Antonio Martins (1988, p. XXI) estuda a linguagem utilizada por Arthur Azevedo, demonstrando como o autor, fincado no veio de gírias e modismos populares, alcançava a

comicidade e o anedótico. Como, por exemplo, no conto “Que espiga!” (*Contos possíveis*), que se utiliza uma gíria da época: “espiga”, que equivale hoje a “enrascada”. Antonio Martins (1988, p. 106) escreve que “ao criador dessas personagens não se lhe dava patrocinar a divulgação de ideais lingüísticos, mas retratar realisticamente o dia-a-dia carioca nas suas mais variadas facetas”.

Portanto,

vivendo no Rio de Janeiro, que ele tanto amou, desde os dezoito anos, com antenas ligadas para as línguas do mundo, para os falares regionais e para as gírias que nasciam nas noites cariocas, sua obra se diversificou e se opulentou com todas elas. Não lhe causava espécie chamarem-lhe de popular ou popularesco. Era isso mesmo o que sempre desejou. (...) Era um brasileiro que escrevia para brasileiros com estilo, com ritmo, com sintaxe, com léxico e com sotaque bem brasileiros. (MARTINS, 1988, p. 128-129).

7 ANÁLISE DO CORPUS

Iremos nesta seção analisar os contos, com base no que foi exposto nas seções anteriores. Para isso, foram escolhidos dez contos para o *corpus* de análise: “A Ritinha” (*Contos possíveis*), “Entre a missa e o almoço” (*Contos possíveis*), “Plebiscito” (*Contos fora da moda*), “A filha do patrão” (*Contos fora da moda*), “O Velho Lima” (*Contos fora da moda*), “Vi-tó-zé-mé” (*Contos efêmeros*), “Uma amiga” (*Contos efêmeros*), “Incêndio no Politeama” (*Contos efêmeros*), “O jaó” (*Contos cariocas*) e “De cima para baixo” (*Vida alheia*). Procurou-se perpassar por todos os livros de contos (exceto o de *Contos em verso*, pois o foco será apenas os contos em prosa), sendo escolhidos os mais representativos, tanto nos temas, como na construção. Também se achou oportuno apegar-se apenas aos contos que têm por cenário o Rio de Janeiro, já que esta cidade possui um papel de destaque e influência na obra do autor, a única exceção a isso é “O jaó”, pelo aspecto metaliterário.

Veremos quais os temas utilizados por Arthur Azevedo, a linguagem, a abordagem cidadina da vida mundana e os recursos de teatralidade e comicidade utilizados na construção dos contos.

Nesta seção observaremos que páginas feitas para durar algumas horas, atravessaram o século sem nada perder de seu humor, às vezes até aumentando de interesse literário e humano ou assumindo uma inesperada atualidade – é o efêmero que se pereniza.

7.1 “Plebiscito”

Entre as várias dezenas de contos em prosa que Arthur reuniu em livro, o que mais se destacou, para Josué Montello (1956, p. 37), na definitiva consagração das antologias, é “Plebiscito”, incluído na coletânea dos *Contos fora da moda* (1893).

Esse conto, urdido pela pena experiente de um teatrólogo, constitui, na sua disposição, na sua estrutura e no seu estilo, uma perfeita peça de teatro – tão perfeita que poderá passar do livro ao palco, sem a mais ligeira alteração formal. (MONTELLO, 1956, p. 37).

Herman Lima (1986, p. 51) comenta sobre o conto: “ ‘Plebiscito’, dentre tantos de seus contos, é uma página de psicologia e de alegre sátira, digna de figurar em qualquer literatura”.

Massaud Moisés (1984, p. 155) afirma que “em razão da brevidade cronística ou do flagrante jornalístico “Plebiscito” é sua obra-prima, ainda hoje resistente à análise, a ponto de se tornar obrigatório em seletas do conto oitocentista”.

Segundo Antonio Martins (2001, p. 15), o conto em questão já foi traduzido para mais de três dezenas de idiomas, entre os quais o persa.

Portanto, “Plebiscito” é, ao mesmo tempo, o conto mais famoso e o mais típico da maneira de Arthur Azevedo. Mostra-nos bem a composição dramática de seu processo de contista.

A diegese inicia-se com a família reunida na sala de jantar em silêncio, quando, de repente, um dos filhos, que lia um jornal, pergunta ao pai o significado da palavra plebiscito, o pai finge dormir, mas o pequeno insiste. O pai, seu Rodrigues, demonstra saber, mas não a responde de fato. A mulher diz que ele e ninguém da casa sabem o significado da palavra e lhe pressiona a responder já que ele diz conhecê-la. Pressionado e nervoso, o seu Rodrigues vai para o quarto, onde encontra um dicionário. A mulher vai chamá-lo, ele senta na cadeira de balanço e diz em tom dogmático o que é plebiscito do modo como leu no dicionário. E acaba por concluir comicamente que é uma lei romana e por quererem introduzi-la no Brasil, é mais um estrangeirismo.

Percebemos inevitavelmente nesse conto a aproximação com o teatro. Já na primeira linha do conto, tem-se uma indicação cênica, marcando a época em que a “peça” deve desenrolar-se: “a cena passa-se em 1890” – escreve o contista-teatrólogo, que já salienta que se trata de uma cena.

O narrador em terceira pessoa, na segunda linha do conto, já indica o espaço em que se passa o esquete: “A família está toda reunida na sala de jantar” (AZEVEDO, 2001, p.134). A imaginação do narrador, preparando os movimentos da ação teatral, descerrou ao leitor um palco, em forma de sala de jantar burguesa. Segundo Simone Alves Lima (2006, p. 49), a configuração do mobiliário é a imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época. A obra de Azevedo, na maioria das vezes, centra-se no interior do espaço doméstico e retrata a pequena burguesia da *Belle Époque* carioca.

Como no teatro, as personagens dos contos são, em geral, tipos. Senhor Rodrigues é um negociante abastado, o típico burguês patriarcal e orgulhoso, não consegue dizer simplesmente para os filhos e à mulher que não sabe o significado de plebiscito. O filho,

chamado Manduca, é a típica criança que adora perguntar aos pais o que não entende, deixando o pai constrangido.

Na maioria dos contos, os nomes das personagens masculinas vêm na forma de sobrenomes (marido), como “Seu Rodrigues”, e as crianças na de apelidos (filho), como “Manduca”, e das personagens femininas (esposa) o pronome de tratamento “dona” mais o primeiro nome, como “Dona Bernardina”.

Logo depois da indicação do espaço, utilizando-se de esquetes narrativos, o narrador-observador resume o cenário e a disposição das personagens, neste quadro:

O senhor Rodrigues palita os dentes, repimpado numa cadeira de balanço. Acabou de comer como um abade.
Dona Bernardina, sua esposa, está muito entretida a limpar a gaiola de um canário belga.
Os pequenos são dois, um menino e uma menina. Ela distrai-se a olhar para o canário. Ele, encostado à mesa, os pés cruzados, lê com muita atenção uma das nossas folhas diárias.
Silêncio. (AZEVEDO, 2001, p. 134).

Nada falta para que o leitor neste início tome por um texto dramático. O contista, logo após, entra a mover as figuras em cena, ao mesmo tempo em que faz ressoar a palavra inicial da dialogação. “De repente – conta o narrador – o menino levanta a cabeça e pergunta:

– Papai, que é Plebiscito?” (AZEVEDO, 2001, p. 134).

No desenrolar dos diálogos, a transformação do leitor em espectador foi plenamente operada. O leitor está no centro da peça, vivendo o conflito entre o pai, que fingiu adormecer para não ser apanhado em flagrante de ignorância pelo menino, e o resto da família, que lhe percebeu a fuga e quer agora obrigá-lo à confissão de que não sabe o significado de plebiscito. Dona Bernardina lembra-se de um dia em que o menino perguntou ao pai o significado da palavra “proletário” e ele também não soube responder de imediato, sabendo posteriormente por ter olhado no dicionário. São sugestivas as palavras de ignorância da família – plebiscito, proletário – já que deveriam ser do conhecimento da população. Além do mais, a palavra “plebiscito” torna-se irônica no texto, já que sugere democracia e, paradoxalmente, cria-se uma “guerra” na família.

Na urdidura da narrativa, o teatrólogo manteve-se vigilante, tanto na maneira de conduzir a ação como na habilidade com que omitiu elementos que, no plano expositivo, poderiam ser essenciais ao conto. Por exemplo: na apresentação das figuras, omitiu o grau de parentesco entre os pequenos e o casal. O diálogo, que imediatamente se trava, corrige essa lacuna.

Um dos traços identificadores teatrais está nas omissões. O silêncio é um dos componentes essenciais do teatro. O verdadeiro teatrólogo não diz tudo, sua sabedoria, como domínio técnico, consiste em conter-se, no desdobramento da ação, para dizer menos do que parece necessário. Porque o espectador não assiste apenas à peça, ele também é um colaborador, com a sua intuição, ou as suas ilações, o público espera essa colaboração. Mas isso tem os seus limites, o espectador não quer ir muito adiante nessa colaboração, a ponto de alcançar o desfecho fundamental dos conflitos em cena. O final imprevisto é muito importante, com uma porção essencial de mistério. Todavia, o desfecho enigmático, a Maupassant, de tanto ser regular na obra de Arthur, acaba sendo esperado, pressentido. O leitor acaba por antever, como num jogo de adivinhação, o epílogo da anedota.

Arthur Azevedo, com seu instinto de dramaturgo, distende a cena para lhe dar maior teatralidade, até que Seu Rodrigues, irritado por estar pressionado pela família, abandona a sala de jantar e refugia-se no seu quarto, onde encontra um dicionário. Volta à sala, após Dona Bernardina pedir para não se zangar, e sem uma palavra a mais, termina o conto:

— É boa! — brada o senhor Rodrigues depois de largo silêncio — é muito boa!

Eu! Eu ignorar a significação da palavra *plebiscito*! Eu!...

A mulher e os filhos aproximam-se dele.

O homem continua num tom profundamente dogmático:

—Plebiscito...

E olha para todos os lados a ver se há ali mais alguém que possa aproveitar a lição.

— Plebiscito é uma lei decretada pelo povo romano, estabelecido em comícios.

— Ah! — suspiram todos, aliviados.

— Uma lei romana, percebem? E querem introduzi-la no Brasil! É mais um estrangeirismo!... (AZEVEDO, 2001, p. 136).

É importante atentarmos à ironia do texto de Arthur Azevedo. O pai não sabe e finge saber, constituindo uma oposição ser *versus* parecer, já que o pai encena possuir um conhecimento que não existe. O Seu Rodrigues decora no dicionário a norma culta e não a traduz para o coloquial, desse modo, faz com que a família continue sem entender o significado da palavra “plebiscito”. Assim, Azevedo comprova a sua idéia de que não adianta escrever com palavras difíceis para demonstrar conhecimento, o importante é ser entendido pelos seus leitores, falar a linguagem deles, mesmo que isso custe a não obtenção de *status* literário.

Além do mais, seu talento de dramaturgo necessitava do retorno rápido do público, de um numeroso auditório que o aplaudisse.

Em vez de exigir o leitor sempre atento ao que está nas linhas e ao que se dissimula nas entrelinhas, o que nos pede Arthur Azevedo, fiel à sua vocação de homem de teatro, é a amplitude numerosa de um auditório, que lhe permita exprimir-se e recolher o aplauso, sem a pausa interior dos intervalos da meditação. (MONTELLO, 1956, p. 17).

No tempo do discurso ou narrativa, no qual se engloba a velocidade, insere-se um signo que Gérard Genette (s. d.), em seu *Discurso da narrativa*, denominou “cena”. Esse ponto é primordial na análise do conto em questão, pelo fato de ele constituir, por si só, uma cena. Segundo o teórico francês, a cena dramatiza o discurso, igualando tempo da história e tempo do discurso, através de discursos diretos e da ausência de anacronias (GENETTE, s.d., p. 86).

Os eventos em “Plebiscito” ocorrem de maneira cronológica, priorizando a história em detrimento do discurso. O autor de *Contos fora da moda* utiliza-se desse tempo cronológico para atingir o efeito teatral pretendido. A leitura é simultânea aos acontecimentos da diegese, como se o leitor estivesse assistindo à cena em um teatro.

De acordo com Massaud Moisés (1968), cujos apontamentos já foram vistos na seção 1 desta dissertação, “Plebiscito”, como a maioria dos contos de Azevedo, apresenta as unidades características do gênero estudado, tais como: “unidade de ação”, já que o conto constitui-se em uma única ação dramática, com começo, meio e fim; “unidade de espaço”, a sala de jantar e o quarto, constituindo-se em âmbitos restritos, a unidade de espaço também se dá pelo fato do senhor Rodrigues iniciar e terminar o conto na cadeira de balanço; “unidade de tempo”, constituindo-se em apenas alguns minutos e, por fim, a “unidade de tom”, causando uma impressão, ou efeito de sentido (segundo Poe), cômica no leitor. Tal desfecho cômico é previsto pelo tom anedótico.

O anedótico também se completa pelo uso de uma linguagem objetiva e de termos coloquiais, como: “repimpado”, “abade”, “você é uma prosa”, “enfazar”, “arredar”, “vá para o diabo” etc. Nos momentos em que o Senhor Rodrigues deixa de falar o coloquial, reproduzindo as palavras do dicionário, passa a não ser entendido pela família e nem ele mesmo compreende o que está dizendo. Essa ignorância de não saber palavras que fazem parte da vida deles próprios mostra como o Rio de Janeiro não era uma cidade de leitores. As palavras só vêm à tona, porque o menino está lendo um jornal (“folhas diárias”) e pergunta ao pai os significados que não entende. Na descrição inicial das personagens, apenas o menino lê, os pais estão em atividades supérfluas.

Os contos de Azevedo mais ricos em sua construção e mais estimados pelos leitores e pela crítica são os concisos, como, por exemplo, “Plebiscito”, com dialogações e cenas rápidas, com o auxílio do viés teatral. Tanto assim que, ao incursionar pelo conto mais extenso e mais detalhista, como “O contrabando” (de *Contos fora da moda*) e “A moça mais bonita do Rio de Janeiro” (de *Contos cariocas*), suas frases se ofuscam.

Para finalizar a análise deste conto, vamos observar algumas semelhanças entre “Plebiscito” e o sainete “Pan-americano”, incluído no livro *Teatro a vapor*, de 1977, já mencionado.

Em “Pan-americano”, tem-se o vendeiro Manoel (o típico negociante estrangeiro, provavelmente português) e Chico Facada (um apelido que envolve uma habilidade ou marca). Este último, depois de beber duas doses de Parati, afirma que, apesar de ser viajado, pois já fora até o Acre, era ignorante e gostaria de saber do vendeiro o que vinha a ser “pan-americano”. Manoel responde que saberia dizer até o que era “americano”, mas “pan” não. Então, o vendeiro vai buscar um livro que havia adquirido para papel de embrulho. Faz-se a consulta e se descobre que “pan” era uma divindade grega, filho de Júpiter e Calisto. Chico interrompe a explicação para saber se a divindade é grega ou americana e se “pan” teria dois pais. Manoel supõe ser Júpiter nome de mulher e diz que “pan” é uma espécie de flauta. Chico conclui que “pan-americano” deveria ser sinônimo de flauteação. O dono da venda concorda e acrescenta que deveria ser algo relacionado com coisas inventadas para se gastar o dinheiro público e encerra-se com mais uma dose de bebida.

A mesma ignorância e a falta de leitura em “Plebiscito” acontece em “Pan-americano”. As personagens do sainete desconhecem o significado de uma palavra que estava sendo muito comentada na época em ocasião do Congresso Pan-americano no Rio de Janeiro. Seu Rodrigues (de “Plebiscito”) e o vendeiro (de “Pan-americano”) procuram o significado das palavras que desconhecem no dicionário, mas ambos não entendem a explicação e concluem significados errôneos. No final, tanto em “Plebiscito” com a conclusão: “— Uma lei romana, percebem? E querem introduzi-la no Brasil! É mais um estrangeirismo!... (AZEVEDO, 2001, p. 136)”, quanto em “Pan-americano”, com a fala final de Chico: “Coisas que eles inventam para gastar dinheiro, como se o dinheiro andasse a rodo!” (AZEVEDO, 1977, p. 34), as personagens concluem que essas palavras por serem difíceis, não trazem benefícios à população e são usadas de modo proposital para o povo não as entender.

Os sainetes de *Teatro a vapor* são híbridos, ou seja, há a mescla de crônica, conto e teatro, assim como os contos em questão. Flora Süssekind (1992) escreve que o Brasil se firmava como nação, por isso o teatro e o conto de Azevedo buscavam temas citadinos, da

vida mundana, para a afirmação nacionalista. Portanto, a prosa de Arthur está sempre à beira da crônica, com a presença de fatos e personagens da realidade carioca, tendo o auxílio da dialogação rápida do teatro para dar maior vivacidade aos seus sainetes e contos.

7.2 “De cima para baixo”

Apesar de Arthur Azevedo ser um burocrata disciplinado, tendo Magalhães (1966) em *Arthur Azevedo e sua época* até o chamado de “pé-de-boi” do ministério, em “De cima para baixo”, incluído no livro *Vida alheia* (de 1929), mostra, ao mesmo tempo, a ineficiência do aparelhamento ministerial e a maneira pela qual os funcionários vão descarregando não só as suas responsabilidades, mas as suas cóleras, nos servidores de categoria inferior.

O mestre maranhense, neste conto, mostra-se um analista bem-humorado das pequenas comédias da vida burocrática. O caso começa entre o ministro de Estado e o diretor geral, a quem o primeiro reclama, furioso, da vergonha que o fez passar diante do imperador.

- O senhor mandou-me na pasta um decreto de nomeação sem o nome do funcionário nomeado! É imperdoável essa falta de cuidado!(...)Deviam merecer-lhe um pouco mais de atenção os atos que têm de ser submetidos à assinatura de sua majestade, principalmente agora que, como sabe, está doente o meu oficial de gabinete! Por sua causa, estive iminente uma crise ministerial: ouvi palavras tão desagradáveis dos lábios de sua majestade, que pedi a minha demissão!... Não aceitou porque me considera muito e sabe que a um ministro ocupado como eu é fácil escapar um decreto mal copiado. (AZEVEDO, 1973, p. 23-24).

O diretor geral pede muitas desculpas ao ministro. O ministro termina o sermão com um : “bom! mande reformar essa porcaria!”. Então, o diretor geral faz a mesma cena dramática, despeja a mesma cólera e a mesma repreensão no chefe da terceira seção, pela vergonha que passou diante do ministro. O final da repreensão é o mesmo: “mande reformar essa porcaria!” E assim continua a mesma cena a prolongar-se do alto para baixo da escala burocrática. O chefe de seção descarrega a raiva no amanuense, este corrige a “porcaria”, mas chama o contínuo, para passar-lhe um sermão, pela vergonha que, por sua culpa exclusiva, passara diante do chefe de seção. E esclarece onde estava a culpa do contínuo: “– Sim, por sua causa! Se você ontem não tivesse levado tanto tempo a trazer-me o caderno de papel imperial

que lhe pedi, não teria eu passado a limpo este decreto com tanta pressa que comi o nome do nomeado!” (AZEVEDO, 1973, p. 26).

O contínuo “vai vingar-se num servente preto”, a quem transferira como superior hierárquico a execução da ordem recebida, mandando-o ir buscar o caderno de papel imperial. Este, não tendo em quem desforrar, dá um pontapé no seu cão.

O mísero animal que vinha, alegre, dar-lhe as boas-vindas, grunhiu, grunhiu, grunhiu e voltou a lambar-lhe humildemente os pés.

O cão pagou pelo servente, pelo contínuo, pelo amanuense, pelo chefe de seção, pelo diretor geral e pelo ministro!...(AZEVEDO, 1973, p. 27).

O conto mostra a hierarquia burocrática: imperador, ministro, diretor geral, chefe de seção, amanuense, contínuo, servente e o cachorro, para a conclusão humorística. Constitui o espelho da hierarquia da própria sociedade em geral, em que há passividade e humildade aos superiores e arrogância e autoridade com os subalternos. Em cada diálogo, um mente ao outro, não dizendo que foi humilhado pelo seu superior. “ – O que eu teria ouvido, se o senhor diretor-geral não me tratasse com tanto respeito e consideração.” (AZEVEDO, 1973, p. 25).

Além do mais, denuncia a burocratização já existente nos tempos monárquicos (e que, por sinal, continua até hoje), e, por isso, o excesso de trabalho: “ – Queira vossa senhoria desculpar, senhor diretor...são coisas que acontecem...havia tanto serviço...e todos tão urgentes!...” (AZEVEDO, 1973, p. 24). E, sendo assim, um passa o serviço ao seu subordinado.

O conto possui um narrador heterodiegético que pouco aparece, já que são mínimas as passagens em que o narrador conta a história. A diegese é exposta pelas suas próprias personagens através de discursos diretos livres (em cenas). É através da dialogação que o leitor compreende o conto e o narrador oculta informações importantes só apresentadas nos diálogos. Não há indicação do espaço e nem do tempo, supõe-se ser no tempo do Império e o espaço uma repartição pública, mas isso chega-se a partir das falas das personagens. Humberto de Campos (1928, p. 10) escreve: “Os seus personagens, por si mesmos, explicam o cenário e não o cenário aos personagens”. Neste conto, as personagens explicam não só o cenário, como o tempo e o próprio enredo.

O conto, semelhante a uma peça teatral, é formado por várias cenas, separadas, pelo autor, por reticências. Cada esquete é composto por um diálogo entre dominador e dominado, um transferindo a humilhação anterior ao empregado de categoria inferior. Como em uma

escada, a cada cena desce-se de categoria, contrastando, comicadamente, o topo (imperador) com o último (o cachorro), desse modo, explica-se o título do conto “De cima para baixo”.

Portanto, o conto de Arthur é elaborado sob cortes dramáticos, estando presentes o comediógrafo, o satirista, o ágil caricaturista do palco, o fixador de tipos e o mestre do diálogo, por isso a economia verbal e o tom de conversa. Além do mais, a utilização de discursos diretos dá mais vivacidade e dramaticidade à narrativa.

Arthur Azevedo, neste conto, utiliza-se da zombaria para satirizar os meios burocráticos. André Jolles (1976, p. 211) diz que sempre que deparamos com algo lamentado, condenado ou repreensível empenhamo-nos em empregar o recurso do chiste para desenlaçar as coisas, desfazer os nós. Ao se esforçar por desfazer o repreensível a partir de sua insuficiência, o chiste recebe o nome de zombaria.

Toda a obra de Azevedo, principalmente os contos e as comédias, caracteriza-se pela sátira à sociedade. “A sátira é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende e serve para descarregar uma tensão, mostrando uma fraqueza do meio e da sociedade”. (JOLLES, 1976, p. 215). No prefácio de *Chrysanthème* (1929, p. 8) do livro *Vida alheia*, ela escreve: “No fundo dessas narrativas curiosas, encontra-se sempre a ironia, mas um sarcasmo brando, manejado com civilidade, escrito com uma dextra, coberta de fina luva de pelica”.

Azevedo, sendo um funcionário público, ri de si mesmo, fazendo humor com sua própria condição, e por isso mesmo, conhecia como ninguém as mazelas do serviço burocrático. Assim, o conto é uma forma de denúncia, mascarada pelo cômico, do excesso de trabalho e da prepotência dos superiores sobre seus subordinados.

A maioria dos contos de Arthur utiliza-se de personagens-tipo. “De cima para baixo” retrata os típicos burocratas do final do século XIX, quando o Brasil ainda era Império. Assim, este conto evidencia a caricatura do funcionário público. Vejamos o que Sylvia T. de Almeida Leite escreve sobre a personagem-tipo:

A arte cômica comumente se vale do escárnio ao que é socialmente considerado ou valorizado: instituições (o casamento, a escola, as religiões), profissões (o médico, o advogado, o funcionário público, o professor), personalidades públicas de maior projeção (políticos, artistas, intelectuais, empresários), valendo-se para isso muitas vezes de estereótipos cristalizados em tipos. (LEITE, 1992, p. 16).

No conto em questão, por aproximar-se à comédia, podemos identificar o uso de recursos cômicos, dos quais Bergson, em *O riso* (1983), denominou “brinquedos infantis” para exemplificar o fenômeno do riso:

- “A repetição”: no conto, essa repetição acontece em todas as cenas, em que um desforra a humilhação recebida em outrem.

- “O fantoche de cordéis”: no conto em estudo, essa comicidade é utilizada quando o personagem deixa se manipular pelo seu superior, obedecendo-o.

- “A inversão”: em “De cima para baixo”, a cada cena os papéis são invertidos, por exemplo, se em uma cena o diretor geral foi humilhado pelo ministro, na outra ele humilhará seu subordinado, e assim por diante.

Portanto, esses recursos são úteis para gerar o efeito de comicidade pretendido por nosso autor em seus contos.

7.3 “O Jaó”

Este conto, incluído no livro *Contos cariocas* (de 1928), ao contrário dos outros contos que integram o *corpus*, os quais enfocam os costumes da cidade – o Rio de Janeiro, este nos delinea os costumes rurais.

A diegese inicia-se da seguinte maneira: o narrador/personagem é autor de contos e faz parte do grupo de amigos que está reunido na casa do Novais, os demais colegas gabam-se por saber casos que lhe forneceriam magníficos assuntos para seus contos. Mas ele diz:

Pode ser, mas devo confessar-lhes que até hoje não pude aproveitar para os meus trabalhos um único assunto oferecido nessas condições. Os contos inventam-se, o que não quer dizer que não sejam também o produto do que se vê e observa na vida real, ou o renovamento de qualquer anedota que corra mundo desde tempos imemoriais. (AZEVEDO, 1973, p. 70).

É interessante notar que Arthur Azevedo expressa de forma metalingüística, através de sua personagem, o que ele pensa sobre o escrever contos. Muitas das suas histórias curtas são de sua imaginação criadora, todavia se utilizava de personagens ou espelhava-se em enredos do que observava na vida real, principalmente do cotidiano fluminense. Mas também alguns contos são o renovamento de velhas anedotas anônimas de que vários autores já se utilizaram, recontando cada qual a seu modo. O conceito de conto para Azevedo retoma a origem oral do gênero, que parte do contar histórias da imaginação do próprio contador ou o recontar velhos causos, assim ao repassá-los cada contador ia modificando-os de acordo com seu público.

Voltando-se ao conto, o Novais propõe-se a contar a história de um jaó, enquanto sua mulher apronta o chá, e diz que poderia servir ao amigo na elaboração de um conto. Mas vejamos que é um conto dentro do outro, sendo a história do Novais a principal e que serve de título ao conto propriamente dito. “O jaó” é, na verdade, dois contos em um, o que faz dele interessante exemplo de construção em abismo: a narrativa (no passado) sobre o falso jaó só encontra desenlace no presente, entre o grupo de amigos, assim, esse conto aproxima-se das novelas em moldura do *Decameron* de Boccaccio que se utilizam dessa dupla construção.

Então a anedota se inicia apresentando o espaço e o tempo: “A cena passa-se em Cataguases, no estado de Minas, ainda nos ominosos tempos da monarquia” (AZEVEDO, 1973, p.70).

Uma reticência separa o início efetivo da narrativa do jaó que começa desse modo: “A um quarto de légua da localidade havia 'um situante', como lá dizem, homem já maduro, honrado e trabalhador, que, tendo perdido a mulher, morava sozinho com a filha” (AZEVEDO, 1973, p.70).

Após a caracterização elogiosa de Mimi, o narrador descreve um bonito rapaz que adorava a caça. Ambos se apaixonam e começam a se encontrar atrás de uma caneleira nos fundos da casa de Mimi, pois o pai estando no roçado não iria ver o encontro amoroso, porém, como o noivo caçava e sabia piar como ninguém, ficou combinado um aviso para Mimi saber que ele já havia chegado ao lugar marcado, esse sinal era o pio de um jaó.

Arthur Azevedo, mestre das comédias e de recursos cômicos, utiliza-se, nesse conto, do disfarce, já que o noivo imita o pio do jaó, fingindo-se de pássaro para chamar a namorada. Este recurso cômico tem o poder de fazer rir. “Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico, não apenas o da pessoa, mas o da sociedade também, e até mesmo o da natureza” (BERGSON, 1983, p.29).

Contudo, no outro dia, o pai se sentiu indisposto e não quis sair de casa: “– Hoje nada de sol! – disse ele; - tenho a cabeça pesada, e nesta idade o sangue sobe com facilidade. Ontem se me não engano, ouvi cantar um jaó, e tomei a coisa como agouro, porque há muito tempo esse pássaro não aparecia por cá.” (AZEVEDO, 1973, p. 72).

Para o desespero de Mimi, o pai resolve limpar a espingarda, e descarrega e carrega a arma de balas, e isso vai criando um suspense e o desespero de Mimi vai aumentando com o risco do pai matar o namorado que, neste momento, começa a piar. O nó da trama está dado e só será desfeito no final. O pai se estremece achando que é agouro e ao sair para matar o pássaro, Mimi põe-se a gritar a fim de que o namorado escute:

– Jaó! Meu Jaozinho! Foge, foge que papai lá vai à tua procura para matar-te!...
 O velho voltou ao cabo de meia hora sem ter encontrado o pássaro.
 – Que diabo, menina! Parece que ele te entendeu...
 E pendurou tranqüilamente a espingarda. (AZEVEDO, 1973, p. 73).

Quando Mimi grita para alertar o namorado do perigo, Arthur, mestre da comicidade, utiliza-se de uma interferência de campo semântico: Mimi fala para o namorado, mas o pai pensa que ela está falando com o pássaro. A mentira é cômica para enganar alguém, como, no caso, o pai de Mimi. Na literatura satírica e humorística é muito usado “fazer alguém de bobo”, recurso nomeado por Propp (1992, p. 100), ou seja, obrigar a agir contra a vontade, mostrando que as circunstâncias são mais fortes do que ele, o que atesta a debilidade daquele que se deixa vencer por essas mesmas circunstâncias, e, portanto, tornando-se cômica.

A história do Novais, separada por reticências, termina e o amigo, autor de contos, diz que “o conto não é mau, mas falta-lhe conclusão”, porém Novais conclui dizendo que o jaó era ele e a Mimi a sua mulher, provando-lhe que é possível ter boas histórias com fatos da vida real. Além do mais, descoberto ao fim que o narrador da história do jaó é a personagem principal, o rapaz apaixonado, e Mimi é a sua esposa, dá-se a peripécia e o desenlace e a narrativa torna-se verossimilhante tanto às personagens ouvintes da história quanto aos olhos do leitor.

Há também circularidade na cena, intensificando a unidade de ação, pois no início Mimi vai fazer o chá e volta com o chá pronto para terminar o conto. “E a Mimi, esta sua criada – acrescentou D. Emília, que voltava com a bandeja do chá” (AZEVEDO, 1973, p. 73). O conto-dramático trabalha o esquete com peripécia e desenlace, assim, podemos observar que o desfecho imprevisto é o ponto de convergência da ação da narrativa; no final, sempre há a surpresa da cena.

A discrepância como é chamada por Martins (1988), ou termos coloquiais, estão presentes na fala do sitiante, o pai de Mimi, reproduzindo a linguagem rural: “João Bernardo esticou a canela”, “vocem' cê”, “Que diabo, menina!”.

Como já foi dito, Arthur Azevedo retoma, na sua contística, as origens orais do conto. Muitos de seus contos são narrações orais de uma anedota, como podemos perceber no conto “O jaó”: uma história é contada em forma de palestra com ouvintes ao redor. A anedota se dá duas vezes: a história do autor de contos e a história do jaó, uma dentro da outra. Assim, na história contada em voz alta para os amigos, temos a dramatização da origem oral do conto, o modo como se iniciou o contar narrativas, dando aos ouvintes a possibilidade do recontar a outrem e também a presença da anedota efetuada no seu berço oral e, por isso, coloquial.

Arthur Azevedo escreveu outros contos metalingüísticos além de “O jaó”, tais como: “Puelina” (*Contos possíveis*), em que a metalinguagem é o ponto central da história, nele se discute a prevalência do neologismo “senhorita”, que pegou, sobre o latinismo que o intitula. Já no metaconto “Assunto para um conto” (*Contos ligeiros*), que na verdade é um anticonto, o escritor nos mostra como não deve ser escrito um conto, vale dizer, exhibe a importância do diálogo nessa forma narrativa. Exatamente como ocorre em “O jaó”, em “Assunto para um conto”, o narrador, escritor de contos, reclama de como as pessoas o abordam para oferecerem assuntos para suas narrativas, dos quais não possuem idéias aproveitáveis.

Em Arthur Azevedo a maioria dos contos – incluindo o conto em questão – é de enredo, ou seja, é caracterizado pela diferença entre a situação final e a situação inicial da sua narrativa, ordenada por uma relação de causa e efeito, enfatizando o trânsito entre as seqüências das suas narrativas (entre elas, a do desenlace). Portanto, o autor de *Contos possíveis* prioriza os acontecimentos em detrimento da pesquisa profunda das personagens.

7.4 “O velho Lima”

O conto em questão, incluído no volume *Contos fora da moda*, trata de um importante episódio histórico brasileiro: a Proclamação da República, ocorrida no Rio de Janeiro. Enfoca o modo como a transição do novo regime não contemplou a participação popular, que, por sinal, ficou muito surpresa com a mudança.

Todavia, já havia propagandas republicanas de alguns intelectuais, tais como: José do Patrocínio, Pardal Mallet, Lopes Trovão, Olavo Bilac, Raul Pompéia, Guimarães Passos e outros que dominavam o cenário intelectual da época. Contudo, os republicanos não pretendiam a mudança do novo regime naquele momento, esperavam que D. Pedro II morresse para isso ocorrer, já que o “velho” gozava de certa estima pelo povo. Mas, mesmo assim, as campanhas republicanas não paravam, com o intuito de preparar o terreno para o novo regime: acusavam os monarcas de explorar o povo que pagava altos preços por cortiços infectos, combatiam a centralização monárquica e apoiavam a campanha para a libertação dos escravos.

Por mais que esse grupo exaltadamente republicano fizesse parte dos amigos de Arthur Azevedo, este não estava se importando, no momento, em aderir à República, ficando neutro.

Sua adesão só viria mais tarde, no governo de Floriano, de quem se tornaria partidário fervoroso.

Ninguém esperava – nem o povo, nem o Império e nem os próprios republicanos – que o general Deodoro da Fonseca, com a saúde abalada, num estado físico bastante precário, fosse capaz de sair do leito de enfermo para dar a sacudidela final no trono já comprometido.

Supreendera-se, também, o povo do Rio de Janeiro que, apesar das reuniões de oficiais no Teatro Recreio Dramático, sede das assembléias do clube militar, não podia imaginar tão rápido desfecho para uma crise que ninguém suporia capaz de aluir ao trono. Por isso mesmo, escreveu Aristides Lobo que o povo assistiu à proclamação do novo regime bestializado, estupefato, como se estivesse sonhando com os olhos abertos ou assistindo a alguma coisa que, simplesmente não podia ser. (MAGALHÃES, 1966, p. 193).

Desse modo, o pequeno conto “O velho Lima” marcou bem essa transição súbita do Império para a República, que, na verdade, é menos uma invenção do que uma verdadeira reportagem, mesclando conto e crônica da vida carioca daquele momento histórico.

A diegese conta a história do velho Lima, um funcionário público de uma repartição, que adoeceu no dia 14 de novembro de 1889, ou seja, na véspera da proclamação da república. Apesar de tratar-se com remédios caseiros, carinhosamente administrados por uma mulata que “há vinte e cinco anos lhe tratava com igual solicitude do amor e da cozinha”, ficou de cama por oito dias, o suficiente para não ver a mudança política. “O nosso homem tinha o hábito de não ler mais jornais, e, como em casa nada lhe dissessem (porque nada sabiam), ele ignorava completamente que o Império se transformara em República” (AZEVEDO, 2001, p.154). Arthur denuncia aqui o hábito da maioria da população de não ler jornais e serem desinformados até mesmo de acontecimentos históricos tão importantes como a proclamação da república.

O protagonista pode ser encarado como o auto-retrato do próprio Arthur, também funcionário público, e que alegou ter ido dormir com o Império e acordado com a República: “ Dormia, ainda, manhã alta, quando foi chamado por um empregado cheio de alvoroço: — Acorde, doutor ! Acorde! Acorde que está proclamada a República. Caiu o imperador ...” (MAGALHÃES, 1966, p. 193).

Logo ao estar restabelecido, o velho Lima saiu de casa, no dia 23 de novembro, a caminho da repartição onde trabalhava, sem o conhecimento de que viera a república, devido à falta de leitura e ignorância dele e de sua mulata. Vemos que a tipificação do velho Lima está representando a população que não teve participação na transição do regime e muitos até

desconheciam o que estava de fato acontecendo, também podemos observar como o tempo da história é bem pontual, devido se tratar de fato histórico.

No bonde, o velho Lima surpreendeu-se ao ser cumprimentado por um conhecido:

- Bom dia, cidadão. (...)
- Bom dia, comendador.
- Qual comendador! Chame-me Vidal! Já não há comendadores! (AZEVEDO, 2001, p.154).

E ao conversar com as pessoas, acha que todos estão enlouquecendo, já que falam mal do Império, chacotam o imperador, possuem títulos ou cargos diferentes dos habituais, chamam-no de cidadão etc. Nos diálogos entre o velho Lima e as pessoas que vai encontrando pelo caminho da repartição há interferência de campo semântico, ou seja, o velho fala como se ainda existisse a Monarquia e as pessoas falam com o pensamento republicano, empolgados com o novo regime.

- Que estará fazendo a estas horas o Pedro II? – perguntou Vidal, passados alguns momentos. – Sonetos, naturalmente, que é do que mais se ocupa aquele tipo!
- Ora vejam, refletiu o velho Lima, ora vejam o que é perder a razão: este homem quando estava no seu juízo era tão monarquista, tão amigo do imperador! (AZEVEDO, 2001, p. 155).

Com o recurso cômico que Bergson (1983) denomina “repetição”, as cenas vão se repetindo, tornando-se cômicas. E esses diálogos caminham até o desfecho satírico:

- Por que tiraram da parede o retrato de Sua Majestade?
- O contínuo respondeu num tom lentamente desdenhoso:
- Ora, cidadão, que faz aí a figura do Pedro Banana?
- Pedro Banana! repetiu raivoso o velho Lima.
- E, sentando-se, pensou com tristeza:
- Não dou três anos para que isso seja república! (AZEVEDO, 2001, p. 157).

Neste perfeito esquete, Arthur Azevedo definiu muito bem a psicologia do momento histórico em que começava a República, extraindo dos acontecimentos os aspectos risíveis, apropriados às deformações da sátira. Nos contos de Azevedo, dentro do espaço do humor, a sociedade ri de si mesma, de suas mazelas e de seus “tribofes”.

O uso, no conto, de uma focalização externa, faz com que o narrador esteja observando os acontecimentos que o circundavam como um espectador, sem participação alguma, do mesmo modo como Arthur Azevedo e o povo em geral estava se colocando diante

das mudanças. Assim, em *Arthur Azevedo e sua época*, Magalhães Jr (1966, p. 187) escreve: “A República foi uma surpresa para Arthur Azevedo. Ocupado, por demais, com a sua repartição, o teatro e as colaborações para a imprensa”.

Assim, diante do novo regime, nosso autor não reagia como um republicano exaltado, nem como um monarquista ressentido. Reagia como uma criatura neutra, um observador distante e como um humorista irônico. Mostrando-nos que a mudança política não partiu do povo, mas sim, da elite política, dos altos cargos militares, que apenas visavam seus interesses hegemônicos. Portanto:

O Rio não tinha povo. O povo do Rio, quando participava politicamente, o fazia fora dos canais oficiais, através de greves políticas, de arruaças, de quebra-quebras [...]. Na maior parte do tempo dedicava suas energias participativas e sua capacidade de organização a outras atividades. Do governo queria principalmente que o deixasse em paz. (CARVALHO, 1987, p. 90).

7.5 “Incêndio no Politeama”

Incluído no volume *Contos efêmeros*, “Incêndio no Politeama” é a história do Romualdo, casado há dez anos com Dona Vicentina, que “foi até bem poucos dias o modelo mais completo de fidelidade conjugal” (AZEVEDO, 2001, p. 80). Mas como a “carne é fraca”, Romualdo não resistiu aos encantos de uma bela mulher que lhe concede uma entrevista. Para se ausentar ao lar, o marido inventa a esposa que vai ao teatro Politeama assistir ao *Rigoletto*. No fim do conto, Dona Vicentina lê no jornal *Paiz* a notícia: **Incêndio no Politeama**, e descobre a mentira do esposo para enganá-la com outra mulher.

Os temas dos contos de Azevedo são voltados para as grandezas e misérias da sociedade que pretendia retratar. O tema do adultério, exposto no conto em questão, é muito explorado por Arthur Azevedo em vários contos, tanto os adultérios praticados pelos homens quanto pelas mulheres, como, por exemplo: “Uma amiga” (*Contos efêmeros*), “Sabina” (*Contos efêmeros*), “A ama-seca” (*O Século*, 1º de setembro de 1906 / *Histórias brejeiras*-1962), “Black” (*Contos fora da moda*), “A 'não-me-toques!'” (*Histórias brejeiras*), “A cozinheira” (*Contos fora da moda*), entre outros. Por isso, Antonio Martins (1988, p. 45) escreve que “as delícias do lar são postas em questão, com o fantasma do adultério”.

As vítimas da credulidade amorosa tanto podem pertencer ao sexo dito fraco, como no “Incêndio do Politeama”; como ao dito sexo forte, como nos contos “Coincidência” e “Bem feito!”. A credulidade gratuita e absoluta, principalmente em casos de amor, não é exclusiva de sexo nem de idade. (MARTINS, 2001, p. 13).

Todas as personagens estão sujeitas a cair na tentação do adultério, Romualdo foi fiel por dez anos, mas não resistiu a uma mulher bonita. “Era difícil; mas o que não inventa um homem quando uma mulher bonita lhe diz: vem cá?” (AZEVEDO, 2001, p. 82).

A unidade de ação do conto possui um movimento circular, pois a narrativa inicia e termina com a frase: “Oh! a extraordinária boa-fé, a sublime toleima das esposas honestas!”. Essa frase funciona como um mote ao conto, mostrando-nos que a mulher não deve ser tola em acreditar no marido, que uma hora ou outra acabará caindo na tentação do adultério.

O fato do incêndio no teatro Politeama é verossímil, desse modo vemos como os eventos nos contos do autor maranhense são acontecimentos pontuais, portanto, consiste em um conto bem contextualizado de vida mundana.

A presença de lugares e paisagens do Rio de Janeiro estão presentes por todo o conto, pontuando-o ainda mais: “Romualdo da praia do Flamengo” acompanhou a bonita mulher por quatro horas na “Rua do Ouvidor” e no “largo do Carioca”, tomou o mesmo “bonde elétrico” que ela. Na “Rua do Passeio” a mulher convidou-o com um olhar.

Na análise dos elementos construtivos do texto, observamos a presença dos diálogos bem arquitetados, a rapidez e objetividade da cena, constituindo-se, portanto, em um conto-dramático, além da ambientação teatral (“ouvir o *Rigoletto* no teatro Politeama”).

O narrador em terceira pessoa conversa com o leitor, dando, assim, a idéia de uma narrativa verossímil. “O Romualdo – o Romualdo da praia do Flamengo, conhecem? - casou-se há dez anos...” (AZEVEDO, 2001, p. 80). Essa interação com o leitor constrói um tom lúdico e anedótico que perpassa por todo o conto, como se o leitor fosse realmente um amigo que estivesse disposto a ouvir um “causo”. Como os contos primeiramente foram escritos em jornais, o leitor, talvez, pensasse se conhecia realmente o tal Romualdo da praia do Flamengo.

Em passagens em que há a presença do leitor incluso, como: “Não fatigarei o leitor reproduzindo o vulgaríssimo diálogo que se travou entre os dois namorados” (AZEVEDO, 2001, p. 81), faz-nos arremeter aos diálogos com o leitor de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Talvez Azevedo tenha sido um dos precursores desse modo de narrar.

Arthur Azevedo por ser funcionário público muitas vezes dispunha de personagens de sua mesma posição, além de ser algo comum na época, pois havia um grande número de

funcionários públicos, principalmente na capital federal. Carvalho (1987, p. 75) afirma que “havia, no Rio de Janeiro em 1890, 18 226 funcionários públicos e em 1906: 28 921, compondo os setores intermediários (classe média) da população”. Ao longo de alguns trechos fica claro a profissão de funcionário público do protagonista Romualdo: “Não assinou o ponto na repartição” (AZEVEDO, 2001, p. 80), “o meu chefe de seção, o doutor Rodrigues, convidou-me para assistir o espetáculo de seu camarote” (AZEVEDO, 2001, p. 82).

A comicidade aparece em vários momentos no conto em questão. A amante de Romualdo diz que é incapaz de enganar o comerciante com o qual ela vive, mas concede a entrevista ao Romualdo, pois ele era o retrato vivo do seu esposo, que falecera havia quatro anos. Arthur utilizando-se de uma gíria da época (“bom cabelo”), informa ao leitor de que Romualdo não gostou da aproximação com o finado marido da amante: “não fez muito bom cabelo o papel de estátua de carne” (AZEVEDO, 2001, p. 81).

No final cômico do conto, a mentira do marido que fora ouvir o *Rigoletto* é descoberta pela esposa, graças à notícia vinda do jornal *Paiz*, informando o incêndio no teatro Politeama. O marido ao mentir para a esposa encobre o defeito do adultério, e o riso suscitado, segundo Propp (1992), é o de zombaria.

Nos últimos períodos do conto a comicidade é construída com a ambigüidade do signo: “Como és bom! não me disseste nada do fogo em que estiveste metido esta noite... Mentiste , só para me não incomodar!” (AZEVEDO, 2001, p. 84). Aqui o fogo tem dois sentidos: o literal e o figurado, o incêndio do teatro e o fogo com a amante. Propp (1992, p. 115) diz que “a mentira, para ser cômica, precisa ser desmascarada, e o riso surge nesse desvelamento”. Rimos, portanto, da descoberta pela esposa da mentira do marido.

Portanto, os encontros amorosos são indicativos da progressiva transformação dos costumes e afrouxamento da moral tradicional. A infidelidade matrimonial comparece em seus contos em todas as suas modalidades e variações. Homens e mulheres são alternadamente infratores e vítimas do adultério.

7.6 “A filha do patrão”

Do livro *Contos fora da moda* (1893), “A filha do patrão” é dividido em quatro partes, narradas no tempo do discurso cronológico:

Na primeira parte, a diegese se inicia com o comendador Ferreira, o típico negociante abastado, recusando-se a aceitar o namorado da filha: “O comendador Ferreira esteve quase a agarrá-lo pelas orelhas e atirá-lo pela escada abaixo com um pontapé bem aplicado”. Ao pedido de casamento do rapaz, o comendador limitou-se a dar-lhe uma resposta seca e decisiva, um “Não, meu caro senhor” (AZEVEDO, 2001, p. 144).

No diálogo que o pai trava com a filha, após a saída do rapaz, podemos ver como poetas eram vistos como vagabundos, mais uma vez Arthur Azevedo humoriza sua própria condição, já que também era poeta:

- Ele em que se emprega? que faz ele?...
- Faz versos.
- E você não tem vergonha de gostar de um homem que faz versos?
- Não tenho culpa; culpado é o meu coração.
- Esse vagabundo algum dia lhe escreveu? (AZEVEDO, 2001, p. 145)

E utilizando-se de um verso popular, descreve o rapaz: “Um biltre , um farroupilha, um pobre-diabo sem eira, nem beira, nem ramo de figueira, atrever-se a pedir-lhe a menina em casamento!” (AZEVEDO, 2001, p. 144). Essa presença constante da linguagem popular é o que Antonio Martins (1988), em *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*, chama de discrepância.

A parte I se encerra com o pai proibindo o namoro e ameaçando matar o namorado se o caso persistisse.

Na parte II, Adosinda, a filha do comendador, foge com o Borges, o namorado, auxiliada pelo cozinheiro Benvindo, contraditoriamente o homem de confiança do pai. “Até hoje ignora o comendador que o seu fiel cozinheiro contribuiu para tão lastimoso incidente.” (AZEVEDO, 2001, p. 146).

O narrador heterodiegético onisciente possui o conhecimento de todos os fatos e compartilha informações com seu narratário intradiegético, que são desconhecidas pelas personagens, assim dá impressão ao leitor de verossimilhança do fato narrado. Aproxima-se do aparte das comédias, tão utilizadas por Arthur. O aparte confia informações com o público presente, já nos contos de Azevedo é o narrador que compartilha informações com o leitor incluso, por exemplo: “Dizer que ela não apanhou o puxão de orelhas destinado ao moço seria faltar à verdade que devo aos pacientes leitores; apanhou-o coitadinha!”.

Retornando-se a diegese, Adosinda e Borges voltam e ajoelham aos pés do comendador para lhe pedir a benção. “[...] passados quatro dias, Adosinda e o Borges vinham,

à noite, ajoelhar-se aos seus pés e pedir-lhe a benção, como nos dramalhões e novelas sentimentais” (AZEVEDO, 2001, p. 146).

Adosinda é a típica personagem romântica, ingênua e apaixonada. Na verdade, Borges não passa de um janota e “jogador do Derby” que na época eram mal vistos pela sociedade, principalmente por Arthur Azevedo que tinha asco a jogadores e condenava qualquer tipo de jogo.

A parte III inicia-se com o narrador comentando metalingüísticamente o conto:

Para que o conto acabasse a contento da maioria dos meus leitores, o comendador Ferreira deveria perdoar os dois namorados, e tratar de casá-los sem perda de tempo; mas infelizmente as coisas não se passarão assim, e a moral, como vão ver, foi sacrificada pelo egoísmo. (AZEVEDO, 2001, p. 146)

Neste momento o narrador se confunde com o próprio Arthur Azevedo comentando sobre o conto, dá-se a impressão de que suas histórias são reais, observadas na vida cotidiana e contadas ao leitor. Também, neste trecho, o narrador, através da prolepse, antecipa o que ocorrerá para aguçar a curiosidade do leitor.

Até então o leitor imagina que o pai abençoará o casamento da filha, pelo fato de ela não ser mais virgem, algo muito importante na época, para o *happy-end*. Mas Arthur põe-nos sempre o inesperado e o contrário da expectativa do leitor acontece. O pai aponta o revólver ao pretendente que foge covardemente: “O namorado, que tinha muito amor à pele, fugiu como se o arrebatessem asas invisíveis” (AZEVEDO, 2001, p. 146).

No retrato da classe média carioca, a classe burguesa em ascensão, o comendador queria um genro que levasse os negócios para frente, diferentemente de um jogador que não trabalhava e fazia versos. Assim, o pai convence a filha de lhe arrumar o Manuel, o primeiro caixeiro do armazém.

É um rapaz de muito futuro no comércio, um homem de conta, peso e medida! Não descobriu a pólvora, não faz versos, não é janota, mas tem um tino para o negócio, uma perspicácia que o levará longe, hás de ver! (AZEVEDO, 2001, p. 147).

Na última parte, a IV, o comendador chama o caixeiro ao escritório e lhe oferece a mão da filha em casamento juntamente com o aumento no ordenado mais o dote de cinquenta contos, mas lhe confessa de que a filha não é mais virgem: “Dou-lhe cinco por cento além do ordenado”. [...] “Doto-a com cinquenta contos”. “Mas eu sou um homem sério – continuou o

patrão. – A minha lealdade obriga-me a confessar-lhe que minha filha... não é virgem” (AZEVEDO, 2001, p. 148).

O conto termina desta maneira:

O noivo espalmou as mãos, inclinou a cabeça para a esquerda, baixou as pálpebras, ajustou os lábios em bico, e respondeu com um sorriso resignado e humilde:

– Oh! patrão! ainda mesmo que fosse, não fazia mal! (AZEVEDO, 2001, p. 148).

A fala de Manuel é totalmente inesperada numa época em que a virgindade era algo imprescindível no casamento. A não virgindade passa a ser um detalhe insignificante, mediante a oferta vantajosa. Desse modo, Arthur satiriza o casamento arranjado e por interesse financeiro, algo comum na época.

Portanto, Arthur não impõe o final esperado pelo leitor, o perdão e benção do pai já que a filha não era mais virgem. O autor realista descreve a vida como observava, não idealizando-a: o herói aqui é desconstruído, um janota que foge covardemente; o pai arruma um casamento em que impera o interesse financeiro e a filha aceita o noivo que será melhor para os negócios da família.

7.7 “Entre a missa e o almoço”

Do livro *Contos possíveis* (1889), “Entre a missa e o almoço” toma a maledicência humana como centro de interesse. A diegese se inicia com o encontro de algumas senhoras que tinham por hábito se reunir depois da missa das dez e antes do almoço, durante uma hora, no ensombrado terraço do palacete da viscondessa, a fim de comentarem as novidades da semana. “Escusado é dizer que não se falava ali de outra coisa que não fosse a vida alheia” (AZEVEDO, 2001, p. 45). Por utilizar esses temas, Martins (1988, p. 31) disserta: “o satirista se crê imbuído da alta missão de fazer justiça, punindo a maldade e a ignorância humanas”.

A diegese se inicia com a “figura mais indiscreta e maldizente do grupo”, dona Isaltina, “viúva de um senador inútil”, que trouxera uma grande novidade: “ – Sabem? ... a Alice Viegas separou-se anteontem do marido!” (AZEVEDO, 2001, p. 45).

As senhoras inúteis e abastadas comentam sobre o caso de Alice Viegas, que chegou ao conhecimento de Isaltina por conta do Doutor Getúlio que assistiu à cena do rompimento e lhe contou tudo.

Apesar de Alice não lhe tratar bem, Dona Isaltina toma o partido de Alice, pois a seu ver a culpa é sempre do marido e as mulheres são apenas vítimas.

Por coincidência, Teodoreto Viegas, marido de Alice, aparece na casa da viscondessa a procura do visconde e vendo que ele era o assunto da semana, confessa às mulheres que realmente se separou da esposa.

Uma vez que o doutor fala com tanta franqueza, tornou a viscondessa, dir-lhe-ei que uma das senhoras presentes o acusava, não há três minutos, dizendo que o interpelaria se o senhor aparecesse aqui de repente, como apareceu por um singular acaso. (AZEVEDO, 2001, p. 48).

A interpelante era Dona Isaltina, afirmando que as mulheres são sempre as vítimas e que algo ele deveria ter feito para o casamento acabar.

E o marido se explica:

Foram os ciúmes que envenenaram a nossa existência conjugal e deram cabo do nosso amor! – Ciúmes terríveis, extravagantes, absurdos; ciúmes que me ofendiam e muitas vezes me colocavam numa posição desairosa e ridícula. Ciúmes de todas as senhoras, com quem eu falava, ciúmes das mulheres desconhecidas que se sentavam ao meu lado no bonde ou no teatro, ciúmes das amigas, das criadas e até das cozinheiras! (AZEVEDO, 2001, p. 49).

Dona Isaltina por continuar achando que o marido desse motivos para tanto ciúme, continuou o interpelando de maneira impertinente. Até que Teodoreto inverte os papéis, o interpelado passa a ser interpelante e a interpelante passa a ser interpelada. Este recurso cômico é o que Bergson (1983) denomina de “inversão de papéis”:

- Minha senhora; atalhou vivamente o doutor, aproximando a sua cadeira da de dona Isaltina, – eu tive o prazer de encontrá-la uma noite no Cassino, e troquei algumas palavras com vossa excelência. Essas palavras foram desrespeitosas?
- Ora essa!
- Peço a vossa excelência que me responda: algum dia faltei com o respeito devido a vossa excelência?
- Nunca! Nem eu o permitiria!
- Algum dia estive a sós com vossa excelência?

- Comigo? Nunca! [...]
- Pois bem; na opinião de minha mulher, vossa excelência foi minha amante!
Estupefação geral. (AZEVEDO, 2001, p.49-50)

E a viscondessa conclui: “Minhas amigas o doutor Teodureto Viegas respondeu tão bem à interpelação, que podemos, creio, votar uma moção de confiança” (AZEVEDO, 2001, p. 50).

No final há a surpresa, como já é esperada nas anedotas de Azevedo. Teodureto inverte os papéis fazendo as perguntas a Isaltina até a estupefação geral, já que ela defendia Alice e na verdade foi o “pivô” da separação, vítima de um ciúme sem precedentes. Assim, a instauradora do tema a ser comentado, passa a ser o motivo pelo qual se deu a separação.

As unidades do conto de tempo, espaço e ação são bem visíveis. O espaço é restrito, dá-se no palacete da viscondessa; a ação constitui uma fração dramática, com começo, meio e fim e o tempo se dá num curto período, no domingo, depois da missa das dez e antes do almoço, por uma hora. O tempo da narração denomina o título do conto: “Entre a missa e o almoço”. Sobre essa estrutura narrativa, Martins (2001, p. 14) escreve:

As descrições de tempo e de ambiente muitas vezes se reduzem a verdadeiras rubricas de comédia, e o caráter das personagens vai se delineando à proporção que, falando ou agindo, 'vivem' o seu papel dentro da narrativa.

O conto em questão é extremamente dramático, com a predominância de diálogos diretos livres, por isso foi facilmente transponível ao palco e transformado na peça de teatro homônima. Desse modo, o conto com características teatrais, faz a história estar contida nos diálogos e não na narração do narrador heterodiegético que pouco aparece. Assim, a dramaticidade proporcionada faz com que as personagens tornam-se mais “vivas” e reais ao leitor.

Por fim, é de grande relevância ao conto a presença das personagens-tipo. Elas retratam as típicas “beatatas” que freqüentam a igreja, mas não seguem os preceitos divinos, principalmente o de não falar da vida alheia. Assim, podemos notar a ironia do texto azevediano ao colocar a reunião, que tem por tema principal a vida dos outros, logo depois da missa.

7.8 “A Ritinha”

Incluído no livro *Contos possíveis* (1889), “A Ritinha” conta a história do Flores, que “naquela noite entrou em casa oprimido por um sentimento penoso, que não podia definir”, tinham-lhe dito que estava no Rio de Janeiro a Ritinha, “aquela interessante menina que há trinta anos, lá na província, fora o seu primeiro amor e sua primeira mágoa” (AZEVEDO, 2001, p. 38).

Flores estava curioso por vê-la e satisfazera o seu desejo, quando menos esperava, num teatro. Todavia assustou-se ao ver Ritinha gorda e velha. “Ela ocupava quase um camarote inteiro com a sua corpolência descomunal”.

O presente fez com que Flores recordasse o passado. Através da analepse (ou *flash back*) o narrador heterodiegético demiúrgico relembra a infância de Flores, o seu amor juvenil por Ritinha e a decepção ao ela se casar com um “excelente partido”. Azevedo efetuando uma sátira ao romantismo, ao ímpeto exagerado da adolescência, leva o garoto Flores ao desespero. Ele pensou em assassiná-la e se suicidar: “premeditou e preparou a cena: comprou um revólver, carregou-o com seis balas, e marcou para o dia seguinte a perpetração do atentado” (AZEVEDO, 2001, p. 40).

Mas a mãe encontrou a arma e o aconselhou sabiamente:

Ouve, meu filho: na tua idade feliz, um amor cura-se com outro. O que neste momento se te afigura uma desgraça irremediável, mais tarde se converterá numa recordação risonha e aprazível. Se todos os moços da tua idade se matassem por causa disso, e matassem também as suas ingratas, há muito tempo que o mundo teria acabado. Raros são os que se casam com a sua primeira namorada. O que te sucedeu não é a exceção, é a regra. O mal de muitos consolo é.

[...] – Matá-la? Para quê? Ela desaparecerá sem morrer... nunca mais terá dezoito anos... A idade transforma-nos tal qual a morte. Não imaginas como tua mãe foi bela! (AZEVEDO, 2001, p. 41).

Na volta ao tempo presente, Flores reconheceu quanta verdade havia nas palavras de outrora da mãe. O tempo transforma a todos e também reconhecia que estava velho e feio, se Ritinha o visse também teria uma surpresa.

O final cômico se dá com o pensamento de Flores todas as vezes em que a reencontrava: “ – Olhem se eu a tivesse matado!”.

Neste conto tem-se o antagonismo entre o passado e o presente. O passado aconteceu “há trinta anos na província” com o estabelecimento do primeiro amor e a primeira decepção

do garoto Flores, tendo a beleza e o ímpeto da juventude como quase os provocadores de uma tragédia, já que ele pensou em assassinar Ritinha e depois se suicidar. O presente se passa no Rio de Janeiro, com um Flores maduro e solteirão “quase quinquagenário e chefe de repartição”, ele e Ritinha, agora, são velhos e feios. O espaço do reencontro é o teatro, onde se apresentava uma comédia.

O ambiente teatral está presente como lugar de convivência social da burguesia carioca, lá se colocava a par das novidades, principalmente da vida alheia, assim o espectador não ia com o propósito da mera apreciação do espetáculo. Na passagem em que o narrador se dirige a Ritinha atual: “[...] com uma complacência de espectadora mal-educada e por isso pouco exigente”, faz uma crítica ao espectador da época que não procurava assistir aos espetáculos de qualidade e deleitavam-se em peças que exploravam o apelo erótico. Além da ambientação, o conto possui a teatralidade em sua construção, já que é todo formado por diálogos diretos livres.

O narrador utiliza-se do grotesco para descrever Ritinha para mostrar o quão caricato e ridículo o tempo nos transforma:

Representava-se uma comédia. Ritinha ria-se de tudo, de todas as frases, de todos os gestos, de todas as jogralices dos atores, com uma complacência de espectadora mal-educada e por isso mesmo pouco exigente. Aquela banhas flácidas, agitadas pelo riso, tremiam convulsivamente dentro da seda do vestido, manchado pelo suor dos sovacos. (AZEVEDO, 2001, p. 39).

Azevedo faz uso também do grotesco no conto “Que espiga!” (de *Contos possíveis*). Nesse breve conto todo formado por orações curtas, Paulino que era “curto da vista” casa-se com Clarimunda, que na noite de núpcias “tirou os seios, que eram de borracha, tirou a cabeleira, pois era calva, tirou um olho de vidro, pois era zarolha, tirou os dentes, era desdentada” (AZEVEDO, 2001, p. 43). Na comparação com esses dois contos, vemos como Arthur é um caricaturista dos usos e costumes da sociedade, detendo-se nos traços grotescos e exagerados para provocar a comicidade.

A mãe de Flores é uma personagem-tipo, já que apresenta a essência do amor e do saber da maioria das mães. Seus conselhos preciosos são calcados na sabedoria dos ditados populares: “o mau de muitos consolo é”, “um amor cura-se com outro”, “a idade transformamos tal qual a morte”, e o Flores do presente reconhece todo o seu valor.

Portanto, o conto é uma reflexão filosófica sobre as conseqüências operadas pela erosão do tempo nas criaturas.

7.9 “Uma amiga”

Incluído no volume *Contos efêmeros*, o conto, dividido em três partes, inicia a diegese caracterizando a protagonista:

Dona Ritinha Torres, a mais ingênua e a mais virtuosa das esposas, adquiriu a tempos a dolorosa certeza de que seu marido namorava escandalosamente uma senhora, vizinha deles, que exercia, ou fingia exercer, a profissão de modista. (AZEVEDO, 2001, p. 100).

Fazendo-se uso do espaço do lar doméstico burguês, o narrador heterodiegético, com focalização externa, passa a descrever a cena suspeita do marido: “Havia muitas manhãs que Venâncio Torres – assim se chamava o pérfido – acordava muito cedo, acendia o seu cigarro e ia ler a *Gazeta de Notícias* debruçado a uma das janelas da sala de visitas.” (AZEVEDO, 2001, p. 100).

É constante a presença dos jornais em que Arthur Azevedo colaborava em seus contos, como podemos ver aqui com a referência à *Gazeta de Notícias*.

Também podemos notar como é constante nos contos a presença de personagens que exerciam a função de funcionário público: “[...] quando Venâncio Torres, perfeitamente almoçado, tomou o caminho da repartição”.

A ingênua Ritinha Torres, desconfiada com a suposta traição do marido com a modista, foi procurar sua melhor amiga: Dona Umbelina. Ao lhe contar suas suspeitas, a amiga lhe aconselha:

- Filha, não há neste planeta marido nenhum que seja absolutamente fiel à sua esposa. Faze como eu, que fecho os olhos às bilontrices do Melo, e digo como dizia a outra: – Enquanto estiver lá fora, passeie o coração à vontade, contanto que mo restitua quando se recolher ao lar doméstico. – Filosofia no caso!
- [...] Cala-te, resigna-te, devora em silêncio as tuas lágrimas, e observa. Se daqui a uns oito ou dez dias durar ainda esse pequeno escândalo, vem de novo ter comigo, e juntas combinaremos então o que deverá fazer! (AZEVEDO, 2001, p. 102).

Na conversa, ambas se utilizam de ditados populares, comprovando a existência da discrepância chamada por Martins (1988), isto é, o uso da linguagem popular, exprimindo maior oralidade aos contos.

- Oh, Ritinha ! isso é lá possível!...
- Não me disseram; vi, vi, *com estes olhos que a terra há de comer!* Um namoro desbragado, escandaloso, de janela para janela!
- *Olha que as aparências enganam...* [...]
- Ritinha, *o casamento é uma cruz que é mister saber carregar.* (AZEVEDO, 2001, p. 101).

Com o tempo do discurso sem anacronias, a parte I se encerra com a saída de Ritinha. A parte II, é a da “revelação” e se inicia com dona Umbelina tendo uma crise de choro e ligando para a repartição onde Venâncio trabalha. Neste momento se dá a surpresa ao leitor: Dona Umbelina é a amante de Venâncio. A peripécia do conto se dá com o reconhecimento por parte do leitor da amante, que até o primeiro momento do conto era a melhor amiga. Propp (1992, p. 115-117) escreve que quando o mentiroso não é desmascarado diante de outras personagens que tomam parte na ação, cabe ao narrador, ou ao dramaturgo, desmascará-lo diante do espectador ou do leitor.

- A idiota veio perguntar-me, a mim, que sou tua amante, o que devia fazer! Eu disse-lhe que fechasse os olhos, que se resignasse [...] Ah! mas eu é que me não resigno, sabes? Eu não sou tua mulher, sabes? Eu amo-te, sabes?... (AZEVEDO, 2001, p. 103).

Aqui se opera a inversão de papéis, segundo Bergson (1983), a amiga conselheira é a amante, ela pede resignação à esposa, mas briga com Venâncio, agindo ao contrário de seus próprios conselhos, tornando a cena cômica.

No conto, se opera um triângulo amoroso (Dona Ritinha, Venâncio e Dona Umbelina), talvez um quadrado amoroso com a modista. Tem-se por personagens-tipo: a esposa ingênua, a falsa amiga e o típico marido mulherengo. “ - Queres saber uma coisa? Essa história de modista é bem boa: serve perfeitamente para desviar qualquer suspeita que minha mulher possa ter da sua melhor amiga...” (AZEVEDO, 2001, p. 104).

Após oito dias da conversa e dos conselhos de Dona Umbelina, a amante recebe uma carta de Ritinha, essa carta constitui a parte III do conto e o encerra:

Minha boa amiga – Parece que tudo acabou, felizmente. Depois que estive contigo nunca mais Venâncio se levantou cedo nem foi à janela. Deus queira que isto dure! Como sou feliz! - Tua do coração – *Ritinha Torres.* (AZEVEDO, 2001, p. 104).

O nó se desenlaça com o final surpresa, já que o leitor esperava que Ritinha descobrisse a verdade. Pelo contrário, ela não fica sabendo que Venâncio deixou de ir à janela com medo de que ela contasse a amiga: sua amante ciumenta. Ritinha acha que os conselhos da “amiga” foram os responsáveis para o término do namoro juvenil na janela da sala com a modista. A falsidade acaba vencendo nas relações de amizade e na disputa para não perder o amado.

Martins (2001, p. 13) afirma que é:

Impossível negar que a intuição, a determinação, a inteligência e, fatalmente, os encantos físicos das actantes femininas, fazem delas as estrelas de muitos contos. Seja através das artimanhas da sedução, seja através dos maquiavelismos inventados e improvisados pela decisão de um coração apaixonado e renitente – a mulher tem brilho próprio, e às vezes ofusca até o leitor. Em “Argos” e “Uma amiga”, na batalha campal em favor de suas metas e objetivos, as rivais, sob o véu do anonimato, encontram forças e razões que a própria razão descarta.

Os contos “Sabina” (*Contos efêmeros*), “Poverina” (*Histórias brejeiras*) e “A berlinda” (*Contos efêmeros*) também se utilizam da astúcia das personagens femininas para chegar aos seus desígnios.

O conto “Uma amiga” faz uso do recurso da teatralidade, que é facilmente identificado pelos constantes diálogos diretos. Esses diálogos revelam informações importantes que o narrador oculta, ou seja, é nos diálogos que se revela a traição da amiga, por exemplo. O narrador omite na narração e a transpõe nos diálogos para dar maior dramaticidade à cena.

Portanto, “Uma amiga” tem por tema o adultério e o ser *versus* parecer nas relações de amizade. Martins (2001, p. 10) escreve que “é principalmente em virtude do conflito entre o Bem e o Mal, entre o Ser e o Parecer da humanidade, que o satirista assume uma atitude irônica diante da vida”. Na seção 4 – **O Rio de Janeiro de sua época**, vimos como a capital federal passava por momentos tumultuários, principalmente nos campos políticos, econômicos e sociais. A cidade passava por uma decadência moral e nos costumes, por isso, Arthur Azevedo, servindo-se da sátira, coloca em seus contos as mazelas da sociedade que o cercava.

7.10 “Vi-tó-zé-mé”

A diegese se inicia nos primeiros dois meses da revolta de seis de setembro, quando o protagonista informa que fora vizinho de uma família, “composta de marido, mulher e um filhinho de pouco mais de dois anos”. Depois de declarada a revolta, os pais da criança lhe viravam as costas para o cumprimento habitual e o pequeno toda vez que lhe via dizia: “- Vi-tó-zé-mé!”. Os vizinhos se mudaram para outro bairro, mas a curiosidade daquelas palavras permaneceu. Contudo, o narrador diz que “há dias” achava-se num bonde quando encontrou o pai da criança que lhe contou que a mãe, uma custodista exaltada, morrera vítima de uma bala perdida oriunda da revolta e ele explicou-lhe o que eram as palavras do garotinho:

- Coisas da falecida... Era para o moer... Ela ensinava o filho a gritar todas as vezes que o senhor passava: “Viva Custódio José de Melo!”, e ele, coitadinho! na sua meia língua dizia: “Vi-tó-zé-mé!” (AZEVEDO, 2001, p. 115).

“Vi-tó-zé-mé” do livro *Contos efêmeros* é uma charge contra Custódio, tratando-se, portanto, de tema político. O sentido só será plenamente interpretado por quem conhecer o lugar e o momento presente da enunciação, ou seja, neste conto o leitor precisa ter conhecimento do contexto (o extralingüístico) para compreender o conto.

Segundo Magalhães Júnior (1966), em *Arthur Azevedo e sua época*, Deodoro estava em baixa no Congresso por tentar instalar a ditadura, Custódio José de Melo lhe enviou um ultimato, e Deodoro, já enfraquecido, decidiu renunciar, deixando Floriano em seu lugar que manteve e consolidou a república, possuindo “mão de ferro” e não se intimidando com os adversários.

Floriano confiou a pasta da Marinha a Custódio, a quem devia o poder em razão da renúncia de Deodoro e a quem possuía o interesse de conquistar a Marinha que ainda não era a favor da república.

Custódio por ser monarquista e aristocrático e não ver com bons olhos o novo regime, possuindo ambições mais altas que ser Ministro da Marinha, tentou voltar-se contra Floriano, numa tentativa para depô-lo ou forçá-lo à renúncia, como sucedera com Deodoro. É então que se revelou a formidável bravura e decisão de Floriano.

Desse modo, eclode o movimento revolucionário, denominado “Revolta da esquadra”, no dia 6 de setembro de 1893, chefiado por Custódio José de Melo. Segundo Carvalho (1987,

p. 145) foi o movimento que mais se aproximou de uma ação política clássica, mesmo assim, não possuía organização, tendia ao fanatismo e perdia-se em intermináveis contradições.

Rebentara a revolta no momento mais crítico, quando Floriano precisava de lealdade e de ajuda da Marinha na luta contra os federalistas gaúchos: Gumercindo Saraiva e Joca Tavares. Inflexível, sustentando bravamente a luta contra duas frentes, Floriano suscitou a admiração popular. Essa admiração foi chamada de “florianismo”, empolgando o povo do Rio.

Floriano era despótico, violento e autoritário. Mandou prender e deportar intelectuais renomados que estavam contra ele, como: Olavo Bilac, José do Patrocínio, Rui Barbosa, entre outros. Já Arthur Azevedo, impregnado de florianismo, cede pela primeira vez a uma paixão política.

Além de “Vi-tó-zé-mé”, seu florianismo transbordou em outros contos humorísticos, como no conto “O Custodinho” (de *Contos efêmeros*): o pai, custodista desenfreado, escolheu o nome do filho de Custódio, mas sempre acontecia uma coisa ou outra, forçando o adiamento do batizado. Chega este, por fim, e o padre pergunta o nome da criança: “_ Custódio”, diz o padrinho. Mas o pai já tomado pelo florianismo diz: “ – Perdão! exclama o pai com um esforço supremo, o pequeno chama-se Floriano.” (AZEVEDO, 2001, p. 92).

“Vi-tó-zé-mé” e “O Custodinho” pontuam a posição de Arthur Azevedo de florianista inflexível, ao expor, embora indiretamente, sua repulsa à violenta reação custodista aos novos tempos republicanos. Portanto, nesses contos podemos ver quão frágeis e falíveis, com o passar do tempo, são as preferências e as ideologias políticas no coração dos homens.

No início do conto, o narrador explica ao leitor que o conto “Vi-tó-zé-mé” será a explicação do porquê do título.

“Vi-tó-zé-mé? que quer isso dizer? perguntará o leitor, imaginando que escrevi esse título nalgum idioma bárbaro e desconhecido.
Tenha o leitor um pouco de paciência; não vá procurar no final do conto a explicação do título, que será plenamente justificado, por mais estranho que lhe pareça. (AZEVEDO, 2001, p. 112).

O título é uma verdadeira charada, só desvendada no final da história. Esse tom metalingüístico e de conversa com o leitor perpassa por diversos contos de Azevedo, deixando claro ao leitor de que se trata de um conto, uma anedota, aguçando o interesse do leitor para ler o conto até o final, na busca da resolução da charada.

Sobre esse tom anedótico, Martins (2001, p. 14) escreve:

Afeito ao diálogo com seu público cativo nos apartes de suas comédias, um traço relevante desses contos é o diálogo que o autor entretém com seu leitor. Quer provocando-o, quer simplesmente brincando com as palavras, Arthur, às vezes, com ele estabelece uma relação lúdica, que pode desembocar num puro *non-sense*, como o deste passo de “Banhos de mar”: “Cria leitor, ou, se quiser, não cria”.

O narrador-personagem (autodiegético), possuindo uma focalização interna fixa sobre os acontecimentos, impõe um suspense no conto acerca da expressão “Vi-tó-zé-mé” que escutava da criança. Entretanto, só desvendará ao leitor no final, quando conversa com o pai da criança, que conta o significado da expressão. Desse modo, exprime circularidade ao texto, intensificando a unidade de ação.

Arthur Azevedo retrata a linguagem infantil, aproveitando a comicidade que ela traz ao texto e o enigma que ela provoca no leitor. O fanatismo da mãe da criança também é cômico pelo seu caráter exagerado:

O senhor não faz idéia até que ponto a pobrezinha levava o seu fanatismo por aquela revolta que nos desgraçou. Imagine que havia um homem, um bom homem, um pai da vida, que há cinco anos nos vendia ovos... ovos frescos, deliciosos, mais baratos que no mercado... Pois bem: deixamos de ser fregueses desse pobre-diabo; ela despediu-o porque ele se chamava Floriano... Coitada! – tinha essas coisas mas era uma excelente criatura.” (AZEVEDO, 2001, p. 114).

A mulher apesar de ser uma custodista fanática e adepta da revolta, acaba, paradoxalmente, sendo vítima do que defendia, já que é morta por uma bala perdida: “Foi uma das vítimas dessa guerra estúpida que tanto a entusiasmava! – Um dia estava debruçada tranqüilamente à janela, quando, de repente – , pá! mesmo aqui...” (AZEVEDO, 2001, p. 114).

Portanto, o conto nos traz o espaço conturbado do Rio de Janeiro em plena transição de regime político e conseqüente revolta oriunda da disputa do novo poder. Os fatos históricos e jornalísticos são explorados por Arthur Azevedo como temas de alguns contos, como “Coincidência” (de *Contos efêmeros*) que também faz referência a revolta de seis de setembro. Assim, vemos que o conto em questão é contemporâneo aos acontecimentos do seu tempo, trata de um fato histórico e, por isso, bem contextualizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na seção 1 – **O Gênero conto: definição, origem, primeiros teóricos**, discorremos pelo histórico, pelas considerações do crítico Massaud Moisés e pelas primeiras teorias do conto, como as de Poe e Tchekhov, para tentar definir e compreender o gênero em questão.

Na seção 2 – **O conto no Brasil**, reservou-se a um estudo da gênese do conto popular e literário no Brasil, até chegarmos no autor a ser estudado.

Na seção 3 – **Arthur Azevedo**, subdividido em: 3.1 Vida e obra e 3.2 O contista, procurou restringir-se ao foco de nosso estudo: o autor Arthur Azevedo, sua vida e obras em geral e sua produção contística.

Já na seção 4 – **O Rio de Janeiro de sua época**, identificamos o contexto histórico do Rio de Janeiro do fim do século XIX e começo do XX, principal cenário das obras do autor.

Na seção 5 – **Algumas considerações sobre a comicidade e o riso**, discorremos sobre o histórico do riso e nos limitamos aos estudiosos Bergson, em *O riso*, e Wladimir Propp, em *Comicidade e riso*, por suas considerações pertinentes ao nosso objeto de estudo que tende ao cômico e ao risível.

Na seção 6 – **A construção do conto em Arthur Azevedo**, subdividido em: 6.1 A teatralidade e 6.2 O anedótico, a comicidade e a oralidade, para a melhor compreensão do *corpus*, adentramos mais objetivamente na construção dos contos, que se utilizam dos recursos teatrais, cômicos, orais e anedóticos.

Para finalizar na seção 7 – **Análise do corpus**, procuramos identificar nos contos as considerações apontadas anteriormente pela dissertação, principalmente no que tange aos temas, a vida mundana carioca, a linguagem coloquial, a construção narrativa e o estilo híbrido de Arthur Azevedo que mescla conto, teatro, crítica e crônica, com o auxílio da comicidade e do anedótico, marcando sua modernidade literária.

Em quase todos os contos forma e conteúdo andam juntos: os títulos trazem os assuntos tratados; as rubricas de espaço e tempo, com informações sucintas, reforçam a rapidez da cena. Os diálogos são rápidos e a linguagem utilizada é próxima da realidade. A oralidade tem papel preponderante nas narrativas de Arthur, pois vários de seus contos são piadas transcritas. Os cenários são descritos de forma mínima, ou seja, bem sumárias, por exemplo: sala de jantar. Quase não há indicações de vestuário, tampouco descrição física das personagens. Os nomes citados, sobretudo os masculinos, são comuns: Torres, Rodrigues, Lima etc. Todos esses aspectos garantem proximidade com a realidade de então.

O Brasil se firmava como nação, por isso o teatro e o conto azevediano buscavam temas citadinos para afirmação nacionalista. Assim, Arthur utilizando-se de um discurso que se organizava em torno do receptor, colocava em sua obra personagens retiradas da sociedade, ou seja, mulheres infiéis, astutas, homens ingênuos, adúlteros, cruéis, tolos, malandros, mentirosos, invejosos, enfim, reafirmava uma imagem cada vez mais distante da européia e, portanto, mais brasileira.

O leitor se identificava com os contos, que além do uso de temas próximos da vida carioca, também utilizava-se de uma linguagem popular e, portanto, acessível. Daí que se explica as inúmeras edições que seus livros tiveram na época.

O escritor maranhense era um hiper-ativo que talvez por isso tenha se constituído no tradutor perfeito de uma cidade, que acelerava seu ritmo de transformações. Arthur tem em seu leitor um interlocutor que também freqüenta as ruas e conhece o cenário, tendo por foco de atenção os diversos tipos que por ela transitam.

Humberto de Campos (1928, p. 10) escreve:

França Júnior, Urbano Duarte, Valentim Magalhães procuraram fixar o Rio de Janeiro dos últimos anos do Império, ou dos primeiros da República, em contos humorísticos, recorrendo, para isso, à descrição literária do ambiente e das figuras. Arthur, sem essa idéia predominante, suplantou-os a todos. Os seus personagens, por si mesmos, explicam o cenário, e não o cenário aos personagens.

Podemos concluir, através desta dissertação, que na obra contística de Azevedo, prevalece o uso de uma linguagem acessível; da teatralidade, através da construção de esquetes: cenas (diálogos) e quadros; do tom anedótico e da comicidade, através do uso de recursos risíveis. Possui o propósito de obter o efeito cômico e teatral dirigido à recepção, tornando a leitura agradável e de fácil entendimento, com o intuito de formar um efetivo público leitor, em um país que não contava com uma população leitora e participativa no cenário das letras. Por isso não se preocupou em seguir escolas literárias e nem possuir méritos como escritor culto, queria ser popular, no sentido de estar próximo do povo, escrever para ser entendido, fazer com que o leitor se identificasse com as personagens, vendo sua vida, sua cidade, os acontecimentos da época, enfim, seus costumes retratados nos contos que liam.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANGELIDES, Sophia. **AP Tchekhov: cartas para uma poética**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.
- ASSIS BRASIL. **A nova literatura: o conto**. Rio de Janeiro: Americana, 1975.
- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. **Crítica literária**. São Paulo: W.M.Jackson, 1955. p. 129-149.
- AZEVEDO, Arthur. **Melhores contos**. Seleção e introdução de Antonio Martins de Araújo. São Paulo: Global, 2001.
- _____. **Teatro a vapor**. Organização, introdução e notas de Gerald M. Moser. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. **Contos ligeiros**. Organização e prefácio de Raymundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- _____. **Contos: Obras imortais da nossa literatura**. São Paulo: Três, 1973.
- _____. **Histórias brejeiras**. Prefácio de Magalhães Júnior. São Paulo: Cultrix, 1962.
- _____. **Vida alheia**. Prefácio de Chrysanthème e autobiografia do autor. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1929.
- _____. **Contos cariocas**. Prefácio de Humberto de Campos. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1928.
- _____. **Contos em verso**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- _____. **Contos fora da moda**. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.
- _____. **Contos ephemerous**. Rio de Janeiro: C.R.C., 1897.
- _____. **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1892.
- _____. **Contos possíveis**. Rio de Janeiro: Garnier, 1889.
- BERGSON, Henri. **O Riso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BILAC, Olavo. Crônica livre. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 maio 1894.

BRAGA, Cláudia. **Em busca da brasilidade: o teatro brasileiro na primeira República.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900.** 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

CAMINHA, Adolfo. À sombra de Molière (Rio de Janeiro, 1894). In:_____. **Cartas literárias.** Fortaleza: UFC, 1999. p. 153-157.

CAMPOS, Humberto de. Prefácio. In: AZEVEDO, Arthur. **Contos cariocas.** Rio de Janeiro: Leite ribeiro, 1928.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASCUDO, Luis da Camara. **Literatura oral no Brasil.** 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1984.

CAVALHEIRO, Edgar. **Evolução do conto brasileiro.** Rio de Janeiro: MEC, 1954. (Os Cadernos de Cultura, 74).

CHRYSANTHÈME. Prefácio. In: AZEVEDO, Arthur. **Vida alheia.** Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1929. p. 7-13.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores. In:_____. **Valise de Cronópio.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 147-163 e p. 227-237. (Debates, 104).

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto.** 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Princípios, 2).

HOUAISS. **Dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2922.

JOLLES, André. **Formas simples.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas, “rigalegios”:** A caricatura na literatura paulista (1900 – 1920). 1992. 488 f. Tese (Doutorado em Letras - literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. (Dir.). **A literatura no Brasil.** 3. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. v. 6, p. 45-63.

_____. **História da caricatura no Brasil.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963. v. 1.

LIMA, Simone Aparecida Alves. **Teatro a vapor de Arthur Azevedo: um olhar satírico sobre o Rio de Janeiro do início do século XX.** 2006. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

LOPES, Ana C. M. e REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 2 ed. Brasília: MEC, [197-]. (Ensaio, 4).

MAGALHÃES JR., Raymundo. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

_____. **Arthur Azevedo e sua época**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

_____. Os contos de Arthur Azevedo. In: AZEVEDO, Arthur. **Histórias brejeiras**. São Paulo: Cultrix, 1962. Não paginado.

MARTINS, Antonio. A perenidade do efêmero. In: AZEVEDO, Arthur. **Melhores contos**. São Paulo: Global, 2001. p. 7-24.

_____. **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, 1988.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**: Realismo. São Paulo: Cultrix, 1984. v. 3.

_____. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

MONTELLO, Josué. **Arthur Azevedo e a arte do conto**. Rio de Janeiro: São José, 1956.

NEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**: Prosa de ficção (de 1870 a 1920). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Poe**: poemas e ensaios. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 109-122.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROSA, Guimarães. Prefácio Aletria e hermenêutica. In: _____. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969. p. 3-12.

SEIDL, Roberto. **Artur Azevedo**: ensaio bio-bibliográfico. Rio de Janeiro: Abc, 1937.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor. Notas sobre a crônica teatral brasileira da virada de século. In: CANDIDO, A. et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992. p. 355- 404.

_____. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

URBANO, Hudinilson. **Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca**. São Paulo: Cortez, 2000.

VALENÇA, Rachel T. Nas entrelinhas de “O teatro”. In: CANDIDO, A. et al. **A crônica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992. p. 333-343.

Figura 1: Arthur Azevedo. Disponível em: <<http://nossosaopaulo.com.br>>. Acesso em: 18 maio 2007.

Figura 2: Avenida Central. Disponível em: <<http://almacarioca.com.br>>. Acesso em: 18 maio 2007.

Figura 3: O bonde carioca. Disponível em: <<http://almacarioca.com.br>>. Acesso em: 18 maio 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALENCASTRO, Luis Felipe de (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Schwarcz, 1998. v. 2 – 3.
- ASSIS BRASIL. A nova literatura brasileira (O romance, a poesia, o conto). In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. (Dir.). **A literatura no Brasil**. 3. ed., rev. atual. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. v. 6, p. 236-263.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BOSI, Alfredo. (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.
- BROCA, Brito. **Naturalistas, parnasianos e dacadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971.
- _____. e CAMPOS, Moacyr Pedro (Dir.). **O Brasil Monárquico**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971. v. 6. (História geral da civilização brasileira).
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno: 1922 – 1982. In: _____. **Do Barroco ao moderno: vozes da literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1989. p. 108-154.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1991.
- MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Tradução de M. E. O. O. Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana; CAMPOS, Claudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELLO, Ivonne Daré (Org.) **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 67-90.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. Novas teses sobre o conto. In:_____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-114.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. In: BOSI, Viviana; CAMPOS, Claudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELLO, Ivonne Daré (Org.). **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 91-111.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

SKIDMORE, Thomas E. **Uma história do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Paz e terra, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. O conto no Brasil. In:_____. **O conto brasileiro em Goiás**. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1969. p. 15 -19.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

YOUNG, Stark. **O teatro**. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1963.

O Rio de Janeiro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_de_Janeiro>. Acesso em: 15 abril 2007.

ANEXO

ANEXO A - OS CONTOS QUE COMPÕEM O *CORPUS*

“A RITINHA”

Naquela noite o Flores entrou em casa oprimido por um sentimento penoso, que não podia definir.

Tinham-lhe dito que estava no Rio de Janeiro a Ritinha, aquela interessante menina que há trinta anos, lá na província, fora o seu primeiro amor e a sua primeira mágoa.

Andou morto por vê-la, não que lhe restasse no coração nem no espírito outra coisa senão a saudade que todos nós sentimos da infância e da adolescência, - queria vê-la por mera curiosidade.

Satisfizera o seu desejo naquela noite, quando menos o esperava, num teatro. Ela ocupava quase um camarote inteiro com a sua corpulência descomunal.

Mostrou-lha um comprovinciano e amigo:

- Não querias ver a Ritinha? Olha! Ali a tens!

- Onde?

- Naquele camarote.

- Quê! aquela velha gorda?...

- É a Ritinha!

- Virgem Nossa Senhora! - E aquele homem de óculos azuis, que está de pé, no fundo do camarote? É o marido!

- Qual marido! É o genro, casado com a filha, aquela outra senhora muito magra que está ao lado dela. O marido é o velhote que está quase escondido por trás do enorme corpanzil da tua ex-namorada.

O Flores, estupefato, contemplou e analisou longamente aquela mulher, que fora o seu primeiro amor e a sua primeira mágoa.

Não podia haver dúvida: era ela. O olhar tinha ainda coisa do olhar de outrora. Com aqueles destroços ele foi reconstituindo mentalmente, peça por peça, a estátua antiga. Tinha a visão exata do passado.

Representava-se uma comédia. Ritinha ria-se de tudo, de todas as frases, de todos os gestos, de todas as jogralices dos atores com uma complacência, de espectadora mal-educada e por isso mesmo pouco exigente.

Aquelas banhas flácidas, agitadas pelo riso, tremiam convulsivamente dentro da seda do vestido, manchado pelo suor dos sovacos.

O genro, que se conservava sério e imperturbável, lançava-lhe uns olhos repreensivos e inquietos através dos óculos azuis. Ela não dava por isso.

- Que diabo vieram eles fazer ao Rio de Janeiro? perguntou o Flores.

- Nada... apenas passear.. . estão de passagem para a Europa.

E aí está por que o Flores entrou em casa oprimido por um sentimento que não sabia definir.

Quando ele se espichou na cama estreita de solteirão, e abriu o livro que o esperava todas as noites sobre o velador, não conseguiu ler uma página. Todo o seu passado lhe afluía à memória.

Ele e Ritinha foram companheiros de infância. Eram vizinhos, - brincaram juntos e juntos cresceram. Tinham a mesma idade.

Depois dos dezessete anos, aquela afeição tomou, nele, nela não, um caráter mais grave: transformou-se em amor.

Mas Ritinha era já uma senhora e Flores ainda um fedelho.

Como o desenvolvimento fisiológico da mulher é mais precoce que o do homem, raro é o moço que ao desabrochar da vida não teve amores malogrados.

Foi o que sucedeu ao nosso Flores. Ritinha não esperou que ele crescesse e aparecesse: tendo-se-lhe apresentado um magnífico partido, fez-se noiva aos dezoito anos.

O desespero do rapaz foi violento e sincero. Ele era ainda um criança, mas tinha a idade de Romeu, a idade em que já se ama.

Um pensamento horrível lhe atravessou o cérebro: assassinar Ritinha e em seguida suicidar-se.

Premeditou e preparou a cena: comprou um revólver, carregou-o com seis balas, e marcou para o dia seguinte a perpetração do atentado.

Deitou-se, e naturalmente passou toda a noite em claro.

Ergueu-se pela manhã, vestiu-se, apalpou a algibeira e não encontrou a arma.

- Oh!

Procurou-a no chão, atrás do baú, por baixo da cômoda: nada!

- Para que precisas tu de um revólver, meu filho? perguntou a mãe do rapaz, entrando no quarto.

- Está com a senhora?

- Está.

- Mas como soube...?

- As mães adivinham.

Flores não disse mais nada: caiu nos braços da boa senhora, e chorou copiosamente.

Ela, que conhecia os amores do filho, deixou-o chorar à vontade; depois, enxugou-lhe os olhos com os seus beijos sagrados, e perguntou-lhe:

- Que ias tu fazer, meu filho? Matar-te?

- Sim, mas primeiro matá-la-ia também!

- E não te lembraste de mim?... não te lembraste de tua mãe?...

- Perdoe.

E nova torrente de lágrimas lhe inundou a face.

- Ouve meu filho: na tua idade feliz um amor cura-se com outro. O que neste momento se te afigura uma desgraça irremediável, mais tarde se converterá numa recordação risonha e aprazível. Se todos os moços da tua idade se matassem por causa disso, e matassem também as suas ingratas, há muito tempo que o mundo teria acabado. Raros são os que se casam com a sua primeira namorada. O que te sucedeu não é a exceção, é a regra. O mal de muitos consolo é.

- Eu quisera que Ritinha não pertencesse a nenhum outro homem!

- Matá-la? Para quê? Ela desaparecerá sem morrer... nunca mais terá dezoito anos... A idade transforma-nos tal qual a morte. Não imaginas como tua mãe foi bela!

O velho Flores, pai do rapaz, informado por sua mulher do que se passara, e receoso de que o filho, impulsivo por natureza, praticasse algum desatino, resolveu mandá-lo para o Rio de Janeiro, onde ele chegou meses antes do casamento de Ritinha.

Naquela noite o Flores, quase quinquagenário, chefe de repartição, lembrava-se das palavras maternas e reconhecia quanta verdade continham.

Ainda naquele momento sua mãe, que há tantos anos estava morta, parecia falar-lhe, parecia dizer-lhe:

- Não te dizia eu?

- E que impressão receberia Ritinha se me visse? pensou ele. Também eu sou uma ruína...

O Flores apagou a vela, adormeceu e sonhou com ambas as Ritinhas, a do passado e a do presente.

Dali por diante, todas as vezes que encontrava esta última, dizia consigo:

- Olhem se eu a tivesse matado!

(Contos possíveis)

“ENTRE A MISSA E O ALMOÇO”

Como a capela estivesse distante uns cem passos apenas do palacete da viscondessa, algumas senhoras tinham por hábito, depois da missa das dez e antes do almoço, reunir-se durante uma hora, no ensombrado terraço daquele palacete, a fim de comentarem as novidades da semana. Escusado é dizer que não se falava ali de outra coisa que não fosse a vida alheia.

Num desses domingos, a figura mais indiscreta e maldizente do grupo, dona Isaltina, viúva de um senador inútil, trouxera uma grande novidade.

- Sabem?... a Alice Viegas separou-se anteontem do marido!

- Que está dizendo? isso pode lá ser! exclamou a viscondessa.

- É impossível! acrescentou outra senhora.

E todas, cinco ou seis, repetiam em coro:

- É impossível!

- Pois sim, mas é o que lhes digo: separaram-se! A Alice está em casa da mãe, na Gávea, e vai tratar quanto antes do divórcio!

- Quem lhe deu essa notícia?

- Pessoa fidedigna: o médico da casa, que assistiu, sem querer, ao final da cena do rompimento, e depois foi chamado à Gávea para ver a Alice, que estava excessivamente nervosa.

- O doutor Getúlio?

- Esse mesmo. Como sabem, é meu compadre. Foi jantar comigo ontem, e disse-me tudo sem que eu lho perguntasse.

- É uma coisa difícil de acreditar! voltou a viscondessa. O Teodoreto Viegas vivia com a mulher como dois pombinhos...

- Ah, minha boa amiga! as aparências enganam, explicou dona Isaltina: eles ultimamente não se podiam ver um ao outro!

- Parece que isso é verdade, obtemperou dona Elisiária, figura obrigada da missa das dez; a minha engomadeira, que serviu em casa deles não há muito tempo, disse-me que andavam sempre como o cão e o gato.

- E você calada, Elisiária! exclamou a dona da casa em tom repreensivo.

- Esqueci-me de lhes dizer.

Uma senhora do grupo, que tudo ouvia sem dizer nada, tomou a defesa de Alice Viegas:

- Em todo o caso, não creio que a razão esteja com o marido. Conheço perfeitamente Alice... fomos companheiras de colégio: é uma senhora que está acima de qualquer suspeita.

- Quem sabe lá? redargüiu outra. Tem se visto tanta coisa extraordinária!

- Sim... tem se visto muita coisa, disse a viscondessa, mastigando as palavras; mas não há dúvida que até hoje ninguém se lembrou de dizer mal da Alice.

- Ninguém, apoiou dona Isaltina. Não gosto dela, nem ela gosta de mim, mas devo ser justa.

- Não gosta dela por quê? perguntou a amiga do colégio. Alice é tão boa!

- Não duvido, mas de tempos a esta parte começou a tratar-me por cima do ombro, fingindo que não me vê ou me cumprimentando por favor, como se fosse alguma coisa mais do que eu.

- Talvez alguma intriga...

- O doutor Getúlio, meu compadre, preveniu-me de que ela não era minha amiga, mas não quis dizer-me por quê. Entretanto, sou tão superior a essas pequenices, que a defendo mesmo sem conhecer os motivos da separação. A culpa deve ser do marido.

- Não sei, objetou a viscondessa. Conheço de perto o Teodoreto Viegas, que é contraparente do visconde. É um moço distintíssimo, correto, e nada consta que o desabone.

- A Alice tem um grande defeito, disse dona Elisiária; a esse respeito minha engomadeira contou-me coisas muito interessantes...

- Que defeito? perguntaram cinco vozes.

- É muito ciumenta.

- Muito, confirmou a amiga do colégio, e esse deve ser o motivo real da separação. O doutor Teodoreto Viegas andava num cortado!

Dona Isaltina, que era o espírito de contradição em pessoa, folgou de ter essa ocasião de divergir, e observou num tom de profunda convicção:

- Minha cara, não há ciúmes de esposa que não tenham razão de ser. Isso de ciúmes infundados é uma história inventada pelos senhores homens. A Alice era ciumenta, porque naturalmente o marido lhe dava motivos para isso.

- Deus me livre de defender os homens, disse a viscondessa: mas hão de convir: há casos em que a injustiça de certas senhoras...

- É um engano! atalhou dona Isaltina. As vítimas são sempre elas!

- Isso é muito absoluto!

- Será, mas é assim mesmo; nesse ponto sou intransigente, e defendo contra os homens até as minhas próprias inimigas!

E acrescentou com fanfarrice:

- Se o doutor Teodoreto Viegas aparecesse aqui neste momento, eu interpelá-lo-ia, e as senhoras veriam se tenho ou não razão!

Notável coincidência: palavras não eram ditas, e o doutor Teodoreto Viegas, como se esperasse a deixa, assomou no portão do jardim e tocou a campainha.

- É ele! exclamaram ao mesmo tempo todas as senhoras do grupo.

Um criado foi imediatamente abrir o portão ao recém-chegado, que entrou e subiu para o terraço, onde apertou a mão da viscondessa e cumprimentou as demais senhoras com muita distinção de maneiras.

Vinha procurar o visconde, com quem desejava conversar sobre um assunto íntimo.

- Meu marido está lendo os jornais no seu gabinete, disse a viscondessa.

E voltando-se para o criado:

- José, vá dizer ao senhor visconde que está cá embaixo o doutor Teodoreto Viegas, que lhe deseja falar.

- Muito obrigado, viscondessa.

A dona da casa, que era perversa, e queria saber até onde iria a coragem tola de dona Isaltina, ofereceu uma cadeira à visita, dizendo-lhe:

- O doutor não morre cedo: falávamos da sua pessoa...

Houve um grande silêncio.

- Naturalmente o assunto da conversa era o lamentável incidente que se acaba de dar na minha casa, e do qual foi testemunha, em parte, o doutor Getúlio, compadre da excelentíssima...

E apontou para dona Isaltina.

- Pois é verdade, minhas senhoras, separei-me de minha mulher, continuou o doutor Viegas com uma franqueza que assombrou o grupo; desmanchei a minha família, destruí todos os meus sonhos de futuro... Destruir é um modo de dizer; destruídos estavam eles há muito tempo!

- Uma vez que o doutor fala com tanta franqueza, tornou a viscondessa, dir-lhe-ei que uma das senhoras presentes o acusava, não há três minutos, dizendo que o interpelaria se o senhor aparecesse aqui de repente, como apareceu por um singular acaso.

- Conquanto a ninguém deva conta dos meus atos, estou pronto a ser interpelado... Qual de vossas excelências é a interpelante?

- Eu! - exclamou prontamente dona Isaltina, que não se quis mostrar pusilânime, - eu, e o doutor bem sabe que sua senhora, não sei porquê, não simpatiza comigo; portanto, não sou suspeita.

- Desta separação somos ambos culpados, minha mulher e eu. Ela, porque era injusta, porque fazia da nossa casa um inferno e não me deixava trabalhar; eu, porque, casado há quase três anos, não tratei de corrigir, desde os primeiros dias, os seus defeitos de educação. Alice entendeu que eu deveria ser, não o seu esposo, não o seu companheiro amante, fiel e dedicado, mas o escravo dos seus caprichos, das suas fantasias, das suas visões. Fiz todos os esforços para viver só para ela e para o trabalho: não consegui! Se continuássemos ligados um ao outro, em pouco estaríamos velhos e gastos. Não nos compreendíamos e já não nos amávamos. Não tivemos filhos. Éramos ambos ricos. O melhor que tínhamos a fazer era procurar cada qual outro destino.

- Mas Alice é uma senhora honesta, disse dona Isaltina.

- Não nego, minha senhora, e posso dar o melhor testemunho de sua honestidade. É honesta, e também eu o sou, conquanto ela o não creia; mas a honestidade não basta para fazer a ventura de um casal: é preciso também o amor. Desde que este desaparece para dar lugar à mentira e à hipocrisia, só as conveniências sociais me poderiam obrigar a aceitar uma situação intolerável, e eu, com perdão de vossas excelências – declaro que não sacrifico a minha vida à sociedade. Não foi só para os desonestos que se inventou o divórcio.

- Alice era muito ciumenta, murmurou tristemente a amiga de colégio.

- Ainda bem que vossa excelência o sabe. Foram os ciúmes que envenenaram a nossa existência conjugal e deram cabo do nosso amor! - Ciúmes terríveis, extravagantes, absurdos; ciúmes que me ofendiam e muitas vezes me colocavam numa posição desairosa e ridícula. Ciúmes de todas as senhoras, com quem eu falava, ciúmes das mulheres desconhecidas que se sentavam ao meu lado no bonde ou no teatro, ciúmes das amigas, das criadas e até das cozinheiras!

Dona Isaltina, que era muito impertinente, observou, franzindo a cara:

- É impossível que tantos ciúmes fossem à toa... É impossível que o senhor não lhe tivesse dado, ao menos uma vez, razão para...

- Minha senhora; atalhou vivamente o doutor, aproximando a sua cadeira da de dona Isaltina, - eu tive o prazer de encontrá-la uma noite no Cassino, e troquei algumas palavras com vossa excelência. Essas palavras foram desrespeitosas?

- Ora essa!

- Peço a vossa excelência que me responda: algum dia faltei com o respeito devido a vossa excelência?

- Nunca! Nem eu o permitiria!

- Algum dia estive a sós com vossa excelência?

- Comigo? Nunca!

- Algum dia vossa excelência recebeu uma carta minha ou um aperto de mão suspeito?... algum dia surpreendeu nos meus olhares ou nos meus gestos a manifestação de um desejo impuro?...

- Nunca!

- Pois bem; na opinião de minha mulher, vossa excelência foi minha amante!

Estupefação geral.

- Ela muitas vezes me atirou à cara os nossos amores, e fartou-se de o dizer a muita gente, inclusive ao doutor Getúlio, compadre de vossa excelência. Pergunte-lho!

Dona Isaltina ficou petrificada.

Nesse instante voltava o criado, dizendo:

- O senhor visconde manda pedir ao senhor doutor que suba.

O marido da ciumenta Alice cumprimentou as senhoras e desapareceu no interior do palacete.

- Minhas amigas, disse a viscondessa, o doutor Teodoreto Viegas respondeu tão bem à interpelação, que podemos, creio, votar uma moção de confiança.

(Contos possíveis)

“PLEBISCITO”

A cena passa-se em 1890.

A família está toda reunida na sala de jantar.

O senhor Rodrigues palita os dentes, repimpado numa cadeira de balanço. Acabou de comer como um abade.

Dona Bernardina, sua esposa, está muito entretida a limpar a gaiola de um canário belga.

Os pequenos são dois, um menino e uma menina. Ela distrai-se a olhar para o canário. Ele, encostado à mesa, os pés cruzados, lê com muita atenção uma das nossas folhas diárias.

Silêncio.

De repente, o menino levanta a cabeça e pergunta:

- 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.

- Que é? Que desejam vocês?

- Eu queria que papai me dissesse o que é plebiscito.

- Ora essa, rapaz! Então tu vais fazer doze anos e não sabes ainda o que é plebiscito?

- Se soubesse não perguntava.

O Senhor Rodrigues volta-se para dona Bernardina, que continua muito ocupada com a gaiola:

- Ó senhora, o pequeno não sabe o que é plebiscito!

- Não admira que ele não saiba, porque eu também não sei.

- Que me diz?! Pois a senhora não sabe o que é plebiscito?

- Nem eu, nem você; aqui em casa ninguém sabe o que é plebiscito.

- Ninguém, alto lá! Creio que tenho dado provas de não ser nenhum ignorante!

- A sua cara não me engana. Você é muito prosa. Vamos: se sabe, diga o que é plebiscito! Então? A gente está esperando! Diga!...

- A senhora o que quer é enfezar-me!

- Mas, homem de Deus, para que você não há de confessar que não sabe? Não é nenhuma vergonha ignorar qualquer palavra. Já outro dia foi a mesma coisa quando Manduca lhe perguntou o que era proletário. Você falou, e o menino ficou sem saber!

- Proletário, acudiu o senhor Rodrigues, é o cidadão pobre que vive do trabalho mal remunerado.

- Sim, agora sabe porque foi ao dicionário; mas dou-lhe um doce, se me disser o que é plebiscito sem se arredar dessa cadeira!

- 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.

O senhor Rodrigues ergue-se de um ímpeto e brada:

- Mas se eu sei!

- Pois se sabe, diga!
- Não digo para me não humilhar diante de meus filhos! Não dou o braço a torcer! Quero conservar a força moral que devo ter nesta casa! Vá para o diabo!
- E o senhor Rodrigues, exasperadíssimo, nervoso, deixa a sala de jantar e vai para o seu quarto, batendo violentamente a porta.
- No quarto havia o que ele mais precisava naquela ocasião: algumas gotas de água de flor de laranja e um dicionário...
- A menina toma a palavra:
- Coitado de papai! Zangou-se logo depois do jantar! Dizem que é tão perigoso!
- Não fosse tolo, observa dona Bernardina, e confessasse francamente que não sabia o que é plebiscito!
- Pois sim, acode Manduca, muito pesaroso por ter sido o causador involuntário de toda aquela discussão; pois sim, mamãe; chame papai e façam as pazes.
- Sim! sim! façam as pazes! diz a menina em tom meigo e suplicante. Que tolice! duas pessoas que se estimam tanto zangarem-se por causa do plebiscito!
- Dona Bernardina dá um beijo na filha, e vai bater à porta do quarto:
- Seu Rodrigues, venha sentar-se; não vale a pena zangar-se por tão pouco.
- O negociante esperava a deixa. A porta abre-se imediatamente. Ele entra, atravessa a casa, e vai sentar-se na cadeira de balanço.
- É boa! brada o senhor Rodrigues depois de largo silêncio; é muito boa! Eu! eu ignorar a significação da palavra *plebiscito!* Eu!...
- A mulher e os filhos aproximam-se dele.
- O homem continua num tom profundamente dogmático:
- Plebiscito.
- E olha para todos os lados a ver se há por ali mais alguém que possa aproveitar a lição.
- Plebiscito é uma lei decretada pelo povo romano, estabelecido em comícios.
- Ah! suspiram todos, aliviados.
- Uma lei romana, percebem? E querem introduzi-la no Brasil! É mais um estrangeirismo!...

(*Contos fora da moda*)

“A FILHA DO PATRÃO”

I

O comendador Ferreira esteve quase a agarrá-lo pelas orelhas e atirá-lo pela escada abaixo com um pontapé bem aplicado. Pois não! Um biltre, um farroupilha, um pobre diabo sem eira, nem beira, nem ramo de figueira, atrever-se a pedir-lhe a menina em casamento! Era o que faltava! Que ele estivesse durante anos a juntar dinheiro para encher os bolsos de um valdevinos daquela espécie, dando-lhe a filha ainda por cima, a filha, que era a moça mais bonita e mais bem educada de toda a rua de S. Clemente! Boas!

O Comendador Ferreira limitou-se a dar-lhe uma resposta seca e decisiva, um "Não, meu caro senhor" capaz de desanimar o namorado mais decidido ao emprego de todas as astúcias do coração.

O pobre rapaz saiu atordoado, como se realmente houvesse apanhado o puxão de orelhas e o pontapé, que felizmente não passaram de tímido projeto.

Na rua, sentindo-se ao ar livre, cobrou ânimo e disse aos seus botões: - Pois há de ser minha, custe o que custar! - Voltou-se, e viu numa janela Adosinda, a filha do comendador, que desesperadamente lhe fazia com a cabeça sinais interrogativos. Ele estalou nos dentes a unha do polegar, o que muito claramente queria dizer: - Babau! - e, como eram apenas onze horas, foi dali direitinho espairecer no *Derby-Club*. Era domingo e havia corridas.

O Comendador Ferreira, mal o rapaz desceu a escada, foi para o quarto da filha, e surpreendeu-a a fazer os tais sinais interrogativos. Dizer que ela não apanhou o puxão de orelhas destinado ao moço, seria faltar à verdade que devo aos pacientes leitores; apanhou-o, coitadinha! e naturalmente, a julgar pelo grito estrídulo que deu, exagerou a dor física produzida por aquela grosseira manifestação da cólera paterna.

Seguiu-se um diálogo terrível:

- Quem é aquele pelintra?
- Chama-se Borges.
- De onde o conhece você?
- Do Clube Guanabarensense... Daquela noite em que papai me levou...
- Ele em que se emprega? Que faz ele?...
- Faz versos.
- E você não tem vergonha de gostar de um homem que faz versos?
- Não tenho culpa; culpado é o meu coração.
- Esse vagabundo algum dia lhe escreveu?
- Escreveu-me uma carta.
- Quem lhe trouxe?
- Ninguém. Ele mesmo atirou-a com uma pedra, por esta janela.
- Que lhe dizia ele nessa carta?
- Nada que me ofendesse; queria a minha autorização para pedir-me em casamento.
- Onde está ela?
- Ela quem?
- A carta!

Adosinda, sem dizer uma palavra, tirou a carta do seio. O comendador abriu-a, leu-a e guardou-a no bolso. Depois continuou:

- Você respondeu a isso?

A moça gaguejou.

- Não minta!
- Respondi, sim, senhor.

- Em que termos?
 - Respondi que sim, que me pedisse.
 - Pois olhe: proíbo-lhe, percebe? Pro-í-bo-lhe que de hoje em diante dê trela a esse peralvilho! Se me constar que ele anda a rodar-me a casa, ou que se corresponde com você, mando desancar-lhe os ossos pelo Benvindo (Benvindo era o cozinheiro do Comendador Ferreira), e a você, minha sirigaita... a você... Não lhe digo nada!

II

Três dias depois desse diálogo, Adosinda fugiu de casa em companhia de seu Borges, e o rapto foi auxiliado pelo próprio Benvindo, com quem o namorado dividiu um dinheiro ganho nas corridas do Derby. Até hoje ignora o comendador que o seu fiel cozinheiro contribuiu para tão lastimoso incidente.

O pai ficou possesso, mas não fez escândalo, não foi à polícia, não disse nada nem mesmo aos amigos íntimos; não se queixou, não desabafou, não deixou transparecer o seu profundo desgosto.

E teve razão, porque, passados quatro dias, Adosinda e o Borges vinham, à noite, ajoelhar-se aos seus pés e pedir-lhe a benção, como nos dramalhões e novelas sentimentais.

III

Para que o conto acabasse a contento da maioria dos meus leitores, o Comendador Ferreira deveria perdoar aos dois namorados, e tratar de casá-los sem perda de tempo; mas infelizmente as coisas não se passarão assim, e a moral, como vão ver, foi sacrificada pelo egoísmo.

Com a resolução de quem longamente se preparara para o que desse e viesse, o comendador tirou do bolso um revólver e apontou-o contra o raptor de sua filha, vociferando:

- Seu biltre, ponha-se imediatamente no olho da rua, se não quer que lhe faça saltar os miolos!...

A esse argumento intempestivo e concludente, o namorado, que tinha muito amor à pele, fugiu como se o arrebatassem asas invisíveis.

O pai foi fechar a porta, guardou o revólver, e, aproximando-se de Adosinda, que, encostada ao piano, tremia como varas verdes, abraçou-a e beijou-a com um carinho que nunca manifestara em ocasiões menos inoportunas.

A moça estava assombrada: esperava, pelo menos, a maldição paterna; era, desde pequenina, órfã de mãe e habituara-se às brutalidades do pai; aquele beijo e aquele abraço afetuosos encheram-na de confusão e pasmo.

O comendador foi o primeiro a falar:

- Vês? - disse ele, apontando para a porta. - Vês? O homem por quem abandonaste teu pai é um covarde, um miserável, que foge diante do cano de um revólver! Não é um homem!...

- Isso é ele - murmurou Adosinda baixando os olhos, ao mesmo tempo que duas rosas lhe desfaziam a palidez do rosto.

O pai sentou-se no sofá, chamou a filha para perto de si, fê-la sentar-se nos seus joelhos e, num tom de voz meigo e untuoso, pediu-lhe que se esquecesse do homem que a raptara, um troca-tintas, um leguelhé que lhe queria o dote, e nada mais; pintou-lhe um futuro de vicissitudes e misérias, longe do pai que a desprezaria se semelhante casamento se realizasse; desse pai que tinha exterioridades de bruto, mas no fundo era o melhor, o mais carinhoso dos pais.

No fim dessa catequese, a moça parecia convencida de que nos braços do Borges não encontraria realmente toda a felicidade possível, mas...

- Mas agora... é tarde - balbuciou ela; e voltaram-lhe à face as purpurinas rosas de ainda há pouco.

- Não; não é tarde, disse o comendador. - Conheces o Manuel, o meu primeiro caixeiro do armazém?

- Conheço: é um enjoado.

- Qual enjoado! É um rapaz de muito futuro no comércio, um rapaz de conta, peso e medida! Não descobriu a pólvora, não faz versos, não é janota, mas tem um tino para o negócio, uma perspicácia que o levará longe, hás de ver!

E durante um quarto de hora o Comendador Ferreira gabou as excelências do seu caixeiro Manuel.

Adosinda ficou vencida.

A conferência terminou por estas palavras:

- Falo-lhe?

- Fale, papai.

IV

No dia seguinte o comendador chamou o caixeiro ao escritório, e disse-lhe:

- Seu Manuel, estou muito contente com os seus serviços.

- Oh! Patrão!

- Você é um empregado zeloso, ativo e morigerado; é o modelo dos empregados.

- Oh! Patrão!

- Não sou ingrato. Do dia primeiro em diante você é interessado na minha casa: dou-lhe cinco por cento além do ordenado.

- Oh! Patrão! Isso não faz um pai ao filho!...

- Ainda não é tudo. Quero que você se case com minha filha. Doto-a com cinquenta contos.

O pobre diabo sentiu-se engasgado pela comoção: não pôde articular uma palavra.

- Mas eu sou um homem sério - continuou o patrão. - a minha lealdade obriga-me a confessar-lhe que minha filha... não é virgem.

O noivo espalmou as mãos, inclinou a cabeça para a esquerda, baixou as pálpebras, ajustou os lábios em bico, e respondeu com um sorriso resignado e humilde:

- Oh! Patrão! Ainda mesmo que fosse, não fazia mal!

(Contos fora da moda)

“O VELHO LIMA”

O velho Lima, que era empregado - empregado antigo - numa das nossas repartições públicas, e morava no Engenho de Dentro, caiu de cama, seriamente enfermo, no dia 14 de novembro de 1889, isto é, na véspera da proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil.

O doente não considerou a moléstia coisa de cuidado, e tanto assim foi que não quis médico: bastaram-lhe alguns remédios caseiros, carinhosamente administrados por uma nédia mulata que há vinte e cinco anos lhe tratava com igual solicitude do amor e da cozinha. Entretanto, o velho Lima esteve de molho oito dias.

O nosso homem tinha o hábito de não ler jornais e, como em casa nada lhe dissessem (porque nada sabiam), ele ignorava completamente que o Império se transformara em República.

No dia 23, restabelecido e pronto para outra, comprou um bilhete, segundo o seu costume, e tomou lugar no trem, ao lado do comendador Vidal, que o recebeu com estas palavras:

- Bom dia, cidadão.

O velho Lima estranhou o *cidadão*, mas de si para si pensou que o comendador dissera aquilo como poderia ter dito *ilustre*, e não deu maior importância ao cumprimento, limitando-se a responder:

- Bom dia, comendador.

- Qual comendador! Chama-me Vidal! Já não há comendadores!

- Ora essa! Então por quê?

- A República deu cabo de todas as comendas! Acabaram-se!

O velho Lima encarou o comendador e calou-se, receoso de não ter compreendido a pilhéria.

Passados alguns segundos, perguntou-lhe o outro:

- Como vai você com o Aristides?

- Que Aristides?

- O Silveira Lobo.

- Eu! onde?... como?...

- Que diabo! pois o Aristides não é o seu ministro? Você não é empregado de uma repartição do Ministério do Interior?...

Desta vez não ficou dentro do espírito do velho Lima a menor dúvida de que o comendador houvesse enlouquecido.

- Que estará fazendo a estas horas o Pedro II? - perguntou Vidal, passados alguns momentos. - Sonetos, naturalmente, que é do que mais se ocupa aquele tipo!

- Ora vejam, refletiu o velho Lima, ora vejam o que é perder a razão: este homem quando estava no seu juízo era tão monarquista, tão amigo do imperador!

Entretanto, o velho Lima indignou-se, vendo que o subdelegado de sua freguesia, sentado no trem, defronte dele, aprovava com um sorriso a perfídia do comendador.

- Uma autoridade policial! - murmurou o velho Lima.

E o comendador acrescentou:

- Eu só quero ver como o ministro brasileiro recebe o Pedro II em Lisboa; ele deve lá chegar no princípio do mês.

O velho Lima comovia-se:

- Não diz coisa com coisa, coitado!

- E a bandeira? Que me diz você da bandeira?

- Ah, sim... a bandeira... sim... - repetiu o velho Lima para o não contrariar.

- Como a prefere: com ou sem lema?
- Sem lema - respondeu o bom homem num tom de profundo pesar, sem lema.
- Também eu; não sei o que quer dizer bandeira com leteiro.

Como o trem se demorasse um pouco mais numa das estações, o velho Lima voltou-se para o subdelegado e disse-lhe:

- Parece que vamos ficar aqui! Está cada vez pior o serviço da Pedro II!
- Qual Pedro II! bradou o comendador. Isto já não é de Pedro II! Ele que se contente com os cinco mil contos!
- E vá para a casa do Diabo! - acrescentou o subdelegado.

O velho Lima estava atônito. Tomou a resolução de calar-se.

Chegado à praça da Aclamação, entrou num bonde e foi até à sua secretaria sem reparar em nada, nem nada ouvir que o pusesse ao corrente do que se passara.

Notou, entretanto, que um vândalo estava muito ocupado a arrancar as coroas imperiais que enfeitavam o gradil do parque da Aclamação...

Ao entrar na Secretaria, um servente preto e mal trajado não o cumprimentou com a costumeira humildade; limitou-se a dizer-lhe:

- Cidadão!
- Deram hoje para me chamar cidadão! pensou o velho Lima.

Ao subir, cruzou-se na escada com um conhecido de velha data.

- Oh! Você por aqui! Um revolucionário numa repartição do Estado!...

O amigo cumprimentou-o cerimoniosamente.

- Querem ver que já é alguém! refletiu o velho Lima.

- Amanhã parto para a Paraíba - disse o sujeito cerimonioso, estendendo-lhe as pontas dos dedos. Como sabe, vou exercer o cargo de chefe de polícia. Lá estou ao seu dispor.

E desceu.

- Logo vi! Mas que descarado! Um republicano exaltadíssimo!...

Ao entrar na sua seção, o velho Lima reparou que haviam desaparecido os reposteiros.

- Muito bem! - disse consigo. - Foi uma boa medida suprimir os tais reposteiros pesados, agora que vamos entrar na estação calma.

Sentou-se e viu que tinham tirado da parede uma velha litografia representando D. Pedro de Alcântara. Como na ocasião passasse um continuo, perguntou-lhe:

- Por que tiraram da parede o retrato de Sua Majestade?

O contínuo respondeu num tom lentamente desdenhoso:

- Ora, cidadão, que fazia ali a figura do Pedro Banana?
- Pedro Banana! repetiu raivoso o velho Lima.

E, sentando-se, pensou com tristeza:

- Não dou três anos para que isso seja República!

(Contos fora da moda)

“INCÊNDIO NO POLITEAMA”

Oh! a extraordinária boa-fé, a sublime toleima das esposas honestas!...

O Romualdo – o Romualdo da praia do Flamengo, conhecem? – casou-se há dez anos, e foi até bem poucos dias o modelo mais completo da fidelidade conjugal. Dona Vicentina, sua esposa, não tinha sido até então enganada pelo marido nem mesmo em sonhos.

Ultimamente, o pobre rapaz encontrou no bonde elétrico, em caminho de casa para a repartição uma bonita mulher que lhe atirou uns olhares igualmente elétricos, e tanto bastou para que a sua austeridade fosse por água abaixo.

Nesse dia o Romualdo não assinou o ponto na repartição, coisa que lhe não sucedia há muitos anos. Gastou perto de quatro horas acompanhando na rua do Ouvidor a bela desconhecida; entrou com ela numa casa de leques e luvas, mas não se animou a falar-lhe; esperou-a depois à porta de dois armarinhos e uma confeitaria, e eram quase três horas da tarde quando no largo da Carioca tomou o mesmo bonde que ela –, outro bonde elétrico.

Na rua do Passeio, a desconhecida, que era menos tímida que o Romualdo, convidou-o com um olhar – o mais elétrico de todos – a sentar-se perto dela, e ao mesmo tempo afastou-se para dar-lhe a ponta do banco.

Escusado é dizer que o Romualdo aquiesceu pressuroso ao convite, mas sabe Deus com que susto atravessou a praia do Flamengo, passando pela sua casa ao lado daquela adorável e estranha criatura, que trescalava sândalo. Felizmente dona Vicentina, como toda a boa dona de casa, raramente chegava à janela, e nenhum dos vizinhos o viu passar em tão arriscada companhia.

Não fatigarei o leitor reproduzindo o vulgaríssimo diálogo que se travou entre os dois namorados.

Para elucidação do conto, basta dizer que ela não era casada – mas era como se o fosse – e residia com o seu protetor, um opulento negociante, nas imediações do largo do Machado.

A moça confessou-se apaixonada pelo Romualdo, porque o Romualdo era o retrato vivo do seu esposo, que falecera havia quatro anos, deixando-lhe imarcescíveis saudades. Logo que pudesse, concederia ao Romualdo uma entrevista, avisando-o em carta dirigida à repartição onde ele era empregado. Antes disso não procurasse vê-la, porque o aludido negociante era ciumento e desconfiado.

- Á toa, acrescentou ela com uma simplicidade adorável; à toa, porque eu sou incapaz de enganá-lo.

- Incapaz?... Pois não acaba de me prometer uma entrevista?...

- Ah! o senhor não se conta: parece-se tanto com meu marido!...

Ao Romualdo não fez muito bom cabelo o papel de “estátua de carne” que lhe estava reservado; entretanto, esperou com impaciência a anunciada cartinha. Esta só apareceu no fim de vinte dias.

Eis o seu conteúdo:

“Ele foi hoje para Petrópolis, e só estará de volta depois d’amanhã. Amanhã 14, às 10 horas da noite, esperar-te-ei à janela; festejaremos juntos a data da tomada da Bastilha.”

O Romualdo ficou entusiasmado por essas letras deliciosas, e tratou imediatamente de inventar um pretexto para ausentar-se de casa na noite aprazada.

Era difícil; não havia memória de haver saído à rua, depois de jantar, sem levar consigo sua mulher...

Era difícil; mas o que não inventa um homem quando uma mulher bonita lhe diz: vem cá?

No dia 13, ao chegar à casa de volta da repartição, o Romualdo aproximou-se de dona Vicentina, deu-lhe o beijo do costume, e disse-lhe:

- Benzinho, quero que me dê licença para uma coisa...

- Que coisa?

- Para ir amanhã ouvir o *Rigoletto* no Politeama. O meu chefe de seção, o doutor Rodrigues, convidou-me para assistir ao espetáculo do seu camarote, e eu prometi que ia... se te não contrariasses...

- Oh, Romualdo! é a primeira vez que você viu ao teatro sem sua mulher!

- Que queres? Não tenho prazer em ir a qualquer divertimento sem ti... mas aquele doutor Rodrigues é tão susceptível... e convidou-me de tão boa vontade.

- Pois vai!

- Obrigado, benzinho.

- Vai, mas olha que tenho muita pena de não ir também. O *Rigoletto* é uma das óperas que mais aprecio... O 4º ato... Não é no 4º ato que há o *La donna è mobile*?

- É.

- O 4º ato é lindíssimo. – Vai...

- Ficas zangada?

- Não fico, mas...

E dona Vicentina interrompeu a frase com um beijo.

- ... mas não quero que fiques no costume de ir ao teatro sozinho.

- Receias que eu te engane?

- Não; nunca me passou pela imaginação que me pudesses enganar; mas não quero...

No dia seguinte, quando, às sete horas da noite, o Romualdo saiu de casa para ir... ao Politeama, dona Vicentina disse-lhe:

- Presta bem atenção ao espetáculo para depois me contares tudo.

Já o Romualdo, que não era tolo, tivera o cuidado de ler o anúncio do Politeama e decorar os nomes dos cantores.

Conquanto o largo do Machado fique perto da praia do Flamengo, eram quase duas horas da madrugada quando o Romualdo entrou em casa.

Dona Vicentina ainda estava acordada.

- Com efeito! acabou tarde o espetáculo!...

- Deixa-me, benzinho! O doutor Rodrigues instou comigo para cear... e eu apanhei uma enxaqueca que não te digo nada!

- Que tal o *Rigoletto*?

- Assim, assim... O Athos já não é aquele mesmo barítono dos tempos do Ferrari; ainda assim, deu boa conta do recado.

- E o tenor? Que tal o achaste?

- Podia ser pior.

- Como cantou ele o *La donna è mobile*?

- Com alguma expressão.

- Ah! É verdade, e o quarteto:

Um di, se ben rammento mi...?

- O quarteto também não andou mal. Todo o 4º ato foi regularmente cantado.

- Ora não estar eu lá!

- Naturalmente repetem a ópera; havemos de ir juntos.

- Prometes?

- Prometo, sim... mas deixa-me dormir... Esta enxaqueca...!
- Dá-me ao menos um beijo.
- Toma... e boa noite.

Dona Vicentina ergueu-se da cama primeiro que o marido, e, como de costume, foi logo ler o *Paiz*.

A primeira notícia que lhe saltou aos olhos trazia este título: Incêndio no Politeama.

Viu a pobre senhora que a representação do *Rigoletto* não passara do princípio do 3º ato. Ficou muito impressionada; mas isso passou depressa, e, quando o marido acordou, disse-lhe, sorrindo:

- Como és bom! Não me disseste nada do fogo em que estiveste metido esta noite...

Mentiste, só para me não incomodar!

O Romualdo ficou atônito.

- Que... que fogo?

- Não tentes encobrir por mais tempo a verdade... Já sei que não ouviste o *La donna è mobile*.

- Hein?

- Tolinho! Acabo de ler no *Paiz* que o Politeama ardeu completamente, e que o incêndio começou no princípio do 3º ato.

- Ah! Sim... sim... foi para te não incomodar... foi para que não perdesse o sono...

- Agora percebo porque vieste para casa com uma enxaqueca, e apenas me deste um beijo... um beijo muito frio...

Oh! a extraordinária boa-fé, a sublime toleima das esposas honestas!

(*Contos efêmeros*)

“UMA AMIGA”

I

Dona Ritinha Torres, a mais ingênua e a mais virtuosa das esposas, adquiriu há tempos a dolorosa certeza de que seu marido namorava escandalosamente uma senhora, vizinha deles, que exercia, ou fingia exercer, a profissão de modista.

Havia muitas manhãs que Venâncio Torres - assim se chamava o pérfido - acordava muito cedo, tomava o seu banho frio, saboreava a sua xícara de café, acendia o seu cigarro e ia ler a *Gazeta de Notícias* debruçado a uma das janelas da sala de visitas.

Como Dona Ritinha estranhasse o fato, porque havia já quatro anos que estava casada com Venâncio, e sempre o conhecera pouco madrugador, uma bela manhã levantou-se da cama, envolveu-se numa colcha, e foi, pé ante pé, sem ser pressentida, dar com ele a namorar a modista, que o namorava também.

A pobre senhora não disse nada; voltou para o seu quarto, deitou-se de novo, e a hora do costume simulou que só então despertava.

Tivera até aquela data o marido na conta de um irrepreensível modelo de todas as virtudes conjugais; todavia, soube apurar o golpe: não deu a perceber o seu desgosto, não articulou uma queixa, não deixou escapar um suspiro.

Mas às dez horas, quando Venâncio Torres, perfeitamente almoçado, tomou o caminho da repartição, ela vestiu-se, saiu também, e foi bater à porta da sua melhor amiga, D. Umbelina de MeIo, que se mostrou admiradíssima.

- Que é isto?! Tu aqui a estas horas! Temos novidade?

- Temos... temos uma grande novidade; meu marido engana-me!

E deixando-se cair numa cadeira, D. Ritinha prorrompeu em soluços.

- Engana-te? perguntou a outra, que empalidecera de súbito.

- E adivinha com quem?... Com aquela modista... aquela sujeita que mora defronte de nossa casa!...

- Oh, Ritinha! isso é lá possível!...

- Não me disseram; vi, vi com estes olhos que a terra há de comer! Um namoro desbragado, escandaloso, de janela para janela!

- Olha que as aparências enganam...

- E os homens ainda mais que as aparências.

O pranto recrudescia.

- E eu que tinha tanta confian... an... ça naquele ingra... a ..to!...

- Que queres tu que te faça? perguntou D. Umbelina, quando a amiga lhe pareceu mais serenada.

- Vim consultar-te... peço-te que me aconselhes... que me digas o que devo fazer...

Não tenho cabeça para tomar uma resolução qualquer!

- Disseste-lhe alguma coisa?

- A quem?

- A teu marido.

- Não; não lhe disse nada, absolutamente nada. Contive-me quanto pude. Não quis decidir coisa alguma antes de te falar, antes de ouvir a minha melhor amiga.

D. Umbelina sentou-se ao lado dela, agradeceu com um beijo prolongado e sonoro essa prova decisiva de confiança e amizade, e, tomando-lhe as mãos, assim falou:

- Ritinha, o casamento é uma cruz que é mister saber carregar. Teu marido engana-te... se é que te engana...

- Engana-me!..

- Pois bem, engana-te, sim, mas... com quem? Reflete um pouco, e vê que esse ridículo namoro de janela, que o obriga a madrugar, sair dos seus hábitos, é uma fantasia passageira, um divertimento efêmero que não vale a pena tomar a sério.

- Achas então que?...

- Filha, não há no mundo marido algum que seja absolutamente fiel. Faze como eu, que fecho os olhos às bilontrices do Melo, e digo como dizia a outra: - Enquanto andar lá fora, passeie o coração à vontade, contanto que mo restitua quando se recolher ao lar doméstico.

- Filosofia no caso!

- Vejo que não sentes por teu marido o mesmo que sinto pelo meu...

A filósofa conservou-se calada alguns segundos, e, dando em D. Ritinha outro beijo, ainda mais prolongado e sonoro que o primeiro, prosseguiu assim:

- Se fizeres cenas de ciúmes a teu marido, apenas conseguirás que ele se afeiçoe deveras à tal modista; o que por enquanto não passa, felizmente, de um namoro sem conseqüências, poderá um dia transformar-se em paixão desordenada e furiosa!

- Mas...

- Não há mas nem meio mas! Cala-te, resigna-te, devora em silêncio tuas lágrimas, e observa. Se daqui a oito ou dez dias durar ainda esse pequeno escândalo, vem de novo ter comigo, e juntas combinaremos então o que deverás fazer.

- Aceito de bom grado os conselhos, minha boa amiga, mas não sei se terei forças para sofrer a minha indignação e os meus ciúmes.

- Faze o possível por sofreares. Lembra-te que és mãe. Quando um casal não vive na mais perfeita harmonia, a educação dos filhos torna-se extremamente difícil.

Alentada por esses conselhos amistosos e sensatos, D. Ritinha Torres despediu-se da sua melhor amiga, e foi para casa muito disposta a carregar com resignação a cruz do casamento.

II

Logo que ficou sozinha, D. Umbelina que até então a custo se contivera, teve também uma longa crise de lágrimas.

Mas, serenada que foi essa violenta exacerbação dos nervos, a moça correu ao telefone, e pediu que a comunicasse com a repartição onde Venâncio Torres era empregado.

- Alô! Alô!

- Quem fala?

- O Sr. Venâncio está?

- Está. Vou chamá-lo.

Três minutos depois D. Umbelina telefonava ao marido de D. Ritinha que precisava falar-lhe com toda urgência.

Ele correu imediatamente à casa dela, onde foi recebido com uma explosão de lágrimas e imprecações.

- Que é isto?! que é isto?! perguntou atônito.

- Sei tudo! bradou ela. Tua mulher esteve aqui e contou-me o teu namoro com a modista de defronte!

Venâncio ficou alterado.

- A idiota veio perguntar-me, a mim, que sou tua amante, o que devia fazer! Eu disse-lhe que fechasse os olhos, que se resignasse...

E agarrando-o com impetuosidade:

- Ah! mas eu é que me não resigno, sabes? Eu não sou tua mulher, sabes? Eu amo-te, sabes?...

- Isso é uma invenção tola... Eu não namoro modistas.

- Olha, Venâncio, se continuares, tudo saberei, porque incumbi a tua própria mulher de me pôr ao fato de tudo quanto se passar! Se persistires em namorar essa costureira, darei um

escândalo descomunal, tremendo, nunca visto... - Afianço-te que te arrependerás amargamente! Tu ainda não me conheces!...

Venâncio tinha lábias: desfez-se em desculpas e explicou, o melhor que pôde, as suas madrugadas.

D. Umbelina, que ardia em desejo de perdoar, aceitou a explicação. Entretanto, ameaçava-o sempre:

- Olha que se me constar que... Não te digo mais nada!...

E os dois amantes celebraram as pazes do modo mais definitivo possível.

Pouco antes da hora em que devia chegar o dono da casa com o seu coração intacto, Venâncio, que descia a escada, parou, e retrocedeu três ou quatro degraus para dizer a D. Umbelina:

- Queres saber de uma coisa? Essa história da modista é bem boa: serve perfeitamente para desviar qualquer suspeita que minha mulher possa ter da sua melhor amiga...

E desceu.

III

Oito dias depois, D. Umbelina de Melo recebia um bilhete concebido nos seguintes termos:

"Minha boa amiga. - Parece que tudo acabou, felizmente. Depois que estive contigo, nunca mais Venâncio se levantou cedo nem foi à janela. Deus queira que isto dure! Como sou feliz!

- Tua do coração, *Ritinha Torres.*"

(Contos efêmeros)

“VI-TÓ-ZÉ-MÉ”

Vi-tó-zé-mé? que quer isso dizer? Perguntará o leitor, imaginando que escrevi esse título nalgum idioma bárbaro e desconhecido.

Tenha o leitor um pouco de paciência; não vá procurar no final do conto a explicação do título, que será plenamente justificado, por mais estranho que pareça.

Durante os primeiros dois meses da revolta de 6 de setembro, fui vizinho de uma família, que eu não conhecia, composta de marido, mulher e um filhinho de pouco mais de dois anos, encantadora criança que fazia a delícia dos meus olhos quando todas as tardes, azoadado pela artilharia e pelos boatos, voltava à casa para jantar.

Poucos dias depois de declarada a revolta, comecei a notar que os pais do menino se retiravam da janela quando eu me aproximava e volviam ao peitoril quando só pelas costas me podiam ver, evitando, ao que parecia, o cerimonioso cumprimento que eu lhes fazia dantes.

Atribui o fato a alguma intriga de vizinhança, e, como não os conhecia nem eles me interessavam, não me importei absolutamente com isso. Como de nenhuma vergonha me acusa a consciência, tenho por hábito não ligar a mínima importância ao juízo – bom ou mau – que os estranhos possam fazer da minha pessoa. É uma questão de temperamento.

Quem me fez cismar foi a criança. Essa estava quase todas as tardes à janela, e, quando eu passava, dizia-me com uma vozinha esganiçada e penetrante:

- *Vi-tó-zé-mé.*

Debalde tentei apanhar o sentido dessas quatro sílabas misteriosas, que eu ouvia diariamente, à mesma hora, e acabaram, como já disse, por me dar que pensar, não obstante partirem dos lábios inconscientes de uma criancinha.

E isto durou mais de um mês.

Ao cabo desse tempo vieram as andorinhas da Empresa Geral de Mudanças, e os meus vizinhos abalaram para outro bairro, deixando-me a curiosidade fortemente excitada por aquele *vi-tó-zé-mé* enigmático e cronométrico.

Há dias achava-me num bonde, quando de repente o pai da criança, que eu perdera inteiramente de vista, entrou no veículo, sentou-se ao meu lado e cumprimentou-me com muita amabilidade, pronunciando o meu nome.

Bem que o reconheci: entretanto, obedecendo a um ressentimento muito natural, correspondi com certa frieza ao seu cumprimento, o que o levou a perguntar-me, sorrindo:

- O senhor não se lembra de mim?

- Confesso que não.

- Veja bem.

- Tenho uma idéia vaga...

- Fomos vizinhos. Morávamos na mesma rua – o senhor no número 55 e eu no 49 – quando rebentou aquela maldita revolta cujas conseqüências ainda estamos sofrendo...

- Ah! sim... agora me lembra...tem razão...

E não pude me conter.

- Por sinal que tanto o senhor como sua senhora se retiravam bruscamente da janela quando me viam.

O pai da criança baixou os olhos, suspirou, e pôs-se com a ponteira da bengala e empurrar um fósforo apagado para uma das frestas do soalho do carro. Depois, levantou a cabeça, suspirou de novo, e disse-me com uma expressão dolorosíssima na voz e no olhar.

- É verdade... Praticávamos essa grosseria... Desculpe... eram coisas de minha mulher...Que quer o senhor? – Eu tinha a fraqueza de me deixar dominar...

E o homem procurou num sorriso uma atenuante para a seguinte revelação.

- Ela não podia vê-lo.
- Ah!
- Não podia vê-lo, não, senhor, e então exigia que saíssemos ambos da janela para evitar o seu cumprimento. Eu, com medo a um escândalo, fazia-lhe a vontade... Ora aí tem o senhor!
- Não me podia ver? Mas...por quê?
- Asneiras. Não podia vê-lo, porque o senhor era um florianista intransigente e ela uma custodista exaltada.
- Ainda bem, disse eu, sorrindo.
- Conhecia os seus escritos... ouvia-o conversar, e... e não podia vê-lo!
- Com efeito!
- O senhor não faz idéia até que ponto a pobrezinha levava o seu fanatismo por aquela revolta que nos desgraçou. Imagine que havia um homem, um bom homem, um pai da vida, que há cinco anos nos vendia ovos... ovos frescos, deliciosos, mais baratos que no mercado... Pois bem: deixamos de ser fregueses desse pobre-diabo; ela despediu-o porque ele se chamava Floriano... Coitada! – tinha essas coisas mas era uma excelente criatura. Não há dia em que eu não chore a sua morte!
- Ela morreu?!
- Morreu, sim, senhor... ou por outra: mataram-na, porque naquele corpo havia seiva para cem anos.
- E o viúvo enxugou uma lágrima que lhe rolava na face.
- E quer saber o que a matou? Uma bala atirada pelos revoltosos! Foi uma das vítimas dessa guerra estúpida que tanto a entusiasmava! – Um dia estava debruçada tranqüilamente à janela, quando, de repente –, pá! mesmo aqui...
- E o pobre homem levou a mão à testa.
- Não sobreviveu dois minutos. Quando lhe quis acudir, já era tarde: estava morta!
- E com a voz embargada pelos soluços.
- Deixou-me um filhinho, coitada! – um filhinho a quem faz mais falta que a mim próprio...
- Para que o infeliz marido chorasse à vontade, conservei-me silencioso durante cinco minutos; passado o acesso, perguntei pelo menino.
- Está bom, obrigado... Mora no colégio... é pensionista... e vai indo.
- Lembra-me bem do menino, porque todas as tardes – quando eu passava e ele estava à janela – dizia-me alguma coisa que eu não podia perceber e, por isso mesmo, tal impressão me causou, que nunca me esqueceu.
- Que era?
- *Vi-tó-zé-mé.*
- O homem sorriu.
- Ah! já sei...
- Sabe?
- Coisas da falecida... Era para o moer... Ela ensinava o filho a gritar todas as vezes que o senhor passava: “Viva Custódio José de Melo!”, e ele, coitadinho! na sua meia língua dizia: “*Vi-tó-zé-mé!*”
- E aí está explicado o título.

(Contos efêmeros)

“O JAÓ”

Numa noite em que estávamos quatro ou cinco amigos reunidos em casa do Novais, vieram à baila os meus contos e não houve na assistência quem se não gabasse de saber casos que forneceriam magníficos assuntos para este gênero de literatura amena.

- Pode ser - disse eu -, mas devo confessar-lhes que até hoje não pude aproveitar para os meus trabalhos um único assunto oferecido nessas condições. Os contos inventam-se, o que não quer dizer que não sejam também o produto do que se vê e observa na vida real, ou o renovamento de qualquer anedota que corra mundo desde tempos imemoriais.

- Ora! Eu sei a história de um jaó, que te poderia servir, disse-me o Novais, e vou contá-la enquanto minha mulher apronta o chá!

- Conta, que ele há de gostar - disse D. Emília, desaparecendo da sala.

- Vamos à história do jaó! - exclamei, fingindo-me entusiasmado, para dar ânimo ao dono da casa.

A cena passa-se em Cataguases, no Estado de Minas, ainda nos ominosos tempos da monarquia, começou o Novais, acomodando-se numa poltrona.

Houve um movimento geral de atenção, e todos nós aproximamos as nossas cadeiras.

- A um quarto de légua da localidade, havia "um situante", como lá dizem, homem já maduro, honrado e trabalhador, que, tendo perdido a mulher, morava sozinho com a filha.

Esta chamava-se Mimi, e era um encanto, uma perfeição; morena, esbelta, cabelos negros, e ondeados, olhos de fogo, lábios rubros e magníficos dentes. De mais não era estúpida nem de todo ignorante: fazia as quatro operações; cosia admiravelmente e no governo da casa mostrava-se expedita e aseada.

Era agente da estação da estrada de ferro um bonito rapaz de 25 anos, que tinha a paixão da caça, e, nos lazeres do seu emprego, não fazia outra coisa senão caçar.

Um dia em que as suas diligências cinegéticas o levaram lá para as bandas do sitio do velho Serrano, que assim se chamava o pai da moça, ele encontrou Mimi numa volta de estrada, e ficou impressionadíssimo por aquela surpreendente formosura do campo.

Pelos modos, o efeito foi recíproco: eles cumprimentaram-se, o que era muito natural, porque na roça não se encontram duas pessoas que não se cumprimentem, embora não se conheçam; mas sorriam um para o outro, e isso já não estava nos usos e costumes indígenas.

Durante três dias a fio houve novos encontros e novos sorrisos. O moço nunca mais caçou noutro lugar.

Afinal, chegaram à fala, e ele, que talvez levasse más intenções, foi desarmado pela candura e pela ingenuidade de Mimi.

Amaram-se, amaram-se deveras; entretanto, aquelas entrevistas na estrada eram perigosas; podia passar alguém...

- Ficaremos à vontade - disse ela com uma adorável confiança no seu amado - à sombra de uma caneleira que há nos fundos lá de casa. Entra-se por aquele atalho. e vai-se dar mesmo lá.

- E teu pai?

- Meu pai está da outra banda, fazendo o roçado; só vai pros lados da caneleira uma vez na vida e outra na morte. Estou sozinha em casa. Você dá um sinal, e eu vou ter com você.

- Qual há de ser o sinal?

- Você é caçador; deve saber piar.

- Naturalmente! Pio macuco, inhambu, jaó...

- Jaó, prefiro jaó, é triste, mas é bonito.

O namorado piou, para dar uma amostra da sua habilidade; o pio não podia ser mais perfeito.

No dia seguinte o velho Serrano sentiu-se um tanto indisposto e não quis sair de casa, o que bastante contrariou Mimi.

- Hoje nada de sol! - disse ele; - tenho a cabeça pesada, e nesta idade o sangue sobe com facilidade. Ontem se me não engano, ouvi cantar um jaó, e tomei a coisa como agouro, porque há muito tempo esse pássaro não aparecia por cá.

- Ora papai, isso agora é tolice!

- Será, mas não vou ao roçado. Nada, que teu avô não faz outro!

E dirigindo-se a um alpendrado, que ficava na parte superior da casa, o velho Serrano tirou da parede a sua espingarda, dizendo:

- Para não ficar com as mãos vadias, vou limpar esta sujeita, que está criando ferrugem.

E, depois de descarregar a espingarda para o ar, o velho sentou-se num banco e começou a limpá-la.

O tiro foi um alívio para Mimi - em primeiro lugar, porque ouvindo-o, o rapaz saberia que o velho estava em casa, e em segundo lugar, porque uma arma carregada na mão do pai era um perigo eminente para o namorado.

Mas - oh! contrariedade! - concluindo o trabalho, o velho foi buscar o polvarinho e carregou de novo a espingarda.

No momento de pendurá-la, ouviu-se o pio do jaó.

- Ouviste, Mimi? - perguntou Serrano empalidecendo de súbito, com a arma ainda na mão; ouviste?

- Não, senhor; que foi?

- O jaó!

- Não ouvi nada; vocem'cê enganou-se.

- Não! Estes ouvidos de velho caçador não se enganam... E aquilo é agouro!...

- Que agouro, que nada!

- Há dois anos piou um jaó no sitio do João Bernardo... lembras-te?... e três dias depois o João Bernardo esticou a canela...

- Coincidência.

- Eu nunca te quis dizer nada, mas quando tua mãe morreu, tinha piado um jaó na véspera, ali mesmo, do lado da caneleira. É um pássaro da morte, pior que a coruja!

Palavras não eram ditas, ouviu-se de novo o jaó.

Serrano estremeceu dos pés à cabeça:

- Ouviste agora? Vê, minha filha, vê como tenho as mãos frias! Vou matar aquele diabo!

- Ora, papai, deixe o pobre jaó! Ele não é o que vocem'cê pensa!

- Pois sim! Aquele não há de cá voltar! Vá agourar lá pro inferno.

O velho ia sair, mas a filha, desesperada agarrou-o pelo braço:

- Não! Não faça isso, papai! Pelo bem que me quer!

E vendo que o velho forcejava para desvencilhar-se, Mimi pôs-se a gritar com toda a força dos seus pulmões:

- Jaó! Jaó! Vai te embora, que papai quer te matar!

- Espera que ele te entenda?

E, com um arremesso, o velho saltou para o terreiro e encaminhou-se para o lado da caneleira.

Mimi continuou a gritar:

- Jaó! Meu Jaozinho! Foge, foge que papai lá vai à tua procura para matar-te!...

O velho voltou ao cabo de meia hora sem ter encontrado o pássaro.

- Que diabo, menina! Parece que ele te entendeu...
E pendurou tranqüilamente a espingarda.

O Novais calou-se.

- Está terminado o conto? - perguntei depois de uma pausa.
- Está; não o achas interessante?
- Não é mau, mas falta-lhe a conclusão. Que fim levou o jaó?
- Aqui o tens na tua presença, meu amigo; o jaó era eu.
- E a Mimi, esta sua criada - acrescentou d. Emília, que voltava com a bandeja do chá.

(Contos cariocas)

“DE CIMA PARA BAIXO”

Naquele dia o ministro chegou de mau humor ao seu gabinete, e imediatamente mandou chamar o diretor-geral da secretaria.

Este, como se movido fosse por uma pilha elétrica, estava, poucos instantes depois, em presença de sua excelência, que o recebeu com duas pedras na mão.

- Estou furioso! - exclamou o conselheiro. - Por sua causa passei por uma vergonha diante de sua majestade o imperador!

- Por minha causa? - perguntou o diretor-geral, abrindo muito os olhos e batendo nos peitos.

- O senhor mandou-me na pasta um decreto de nomeação sem o nome do funcionário nomeado!

- Que me está dizendo, excelentíssimo...?

E o diretor-geral, que era tão passivo e humilde com os superiores quão arrogante e autoritário com os subalternos, apanhou rapidamente no ar o decreto que o ministro lhe atirou, em risco de lhe bater na cara, e, depois de escanchar a luneta no nariz, confessou em voz sumida:

- É verdade! Passou-me! Não sei como isto foi...!

- É imperdoável esta falta de cuidado! Deveriam merecer-lhe um pouco mais de atenção os atos que têm de ser submetidos à assinatura de sua majestade, principalmente agora que, como sabe, está doente o meu oficial de gabinete!

E, dando um murro sobre a mesa, o ministro prosseguiu:

- Por sua causa esteve iminente uma crise ministerial: ouvi palavras tão desagradáveis proferidas pelos augustos lábios de sua majestade, que dei a minha demissão!...

- Oh!...

- Sua majestade não a aceitou...

- Naturalmente; fez sua majestade muito bem.

- Não a aceitou porque me considera muito, e sabe que a um ministro ocupado como eu é fácil escapar um decreto mal copiado.

- Peço mil perdões a vossa excelência - protestou o diretor-geral, terrivelmente impressionado pela palavra *demissão*. - O acúmulo de serviço fez com que me escapasse tão grave lacuna; mas afirmo a vossa excelência que de agora em diante hei de ter o maior cuidado em que se não reproduzam fatos desta natureza.

O ministro deu-lhe as costas e encolheu os ombros, dizendo:

- Bom! Mande reformar essa porcaria!

O diretor-geral saiu, fazendo muitas mesuras, e chegando no seu gabinete, mandou chamar o chefe da 3ª seção que o encontrou furo de cólera.

- Estou furioso! Por sua causa passei por uma vergonha diante do senhor ministro!

- Por minha causa?

- O senhor mandou-me na pasta um decreto sem o nome do funcionário nomeado!

E atirou-lhe o papel que caiu no chão.

O chefe da 3ª seção apanhou-o, atônito, e, depois de se certificar do erro, balbuciou:

- Queira vossa senhoria desculpar, senhor. diretor... são coisas que acontecem... havia tanto serviço... e todo tão urgente!...

- O sr. ministro ficou, e com razão, exasperado! Tratou-me com toda a consideração, com toda a afabilidade, mas notei que estava fora de si!

- Não era caso para tanto...

- Não era caso para tanto? Pois olhe, sua excelência disse-me que eu devia suspender o chefe de seção que me mandou isto na pasta!

- Eu... vossa senhoria...

- Não o suspendo; limito-me a fazer-lhe uma simples advertência, de acordo com o regulamento.

- Eu... vossa senhoria.

- Não me responda! Não faça a menor observação! Retire-se, e mande reformar essa porcaria!

O chefe da 3ª seção retirou-se confundido, e foi ter à mesa do amanuense que tão mal copiara o decreto:

- Estou furioso, sr. Godinho! Por sua causa passei por uma vergonha diante do sr. diretor-geral!

- Por minha causa?

- O senhor é um empregado inepto, desidioso, desmazelado, incorrigível! Este decreto não tem o nome do funcionário nomeado!

E atirou o papel, que bateu no peito do amanuense.

- Eu devia propor a sua suspensão por quinze dias ou um mês: limito-me a repreendê-lo na forma do regulamento! O que eu teria ouvido, se o sr. diretor-geral não me tratasse com tanto respeito e consideração!

- O expediente foi tanto, que não tive tempo de reler o que escrevi...

- Ainda o confessa!

- Fiei-me em que o sr. chefe passasse os olhos...

- Cale-se!... Quem sabe se o senhor pretende ensinar-me quais sejam as minhas atribuições?!...

- Não, senhor, e peço-lhe que me perdoe esta falta...

- Cale-se, já lhe disse, e trate de reformar essa porcaria!...

O amanuense obedeceu.

Acabado o serviço, tocou a campainha.

Apareceu o contínuo.

- Por sua causa passei por uma vergonha diante do chefe da seção!

- Por minha causa?

- Sim, por sua causa! Se você ontem não tivesse levado tanto tempo a trazer-me o caderno de papel imperial que lhe pedi, não teria eu passado a limpo este decreto com tanta pressa que comi o nome do nomeado!

- Foi porque...

- Não se desculpe: você é um contínuo muito relaxado! Se o chefe não me considerasse tanto, eu estava suspenso, e a culpa seria sua! Retire-se!

- Mas...

- Retire-se, já lhe disse! E deve dar-se por muito feliz: eu poderia queixar-me de você!...

O contínuo saiu dali, e foi vingar-se num servente preto, que cochilava num corredor da secretaria.

- Estou furioso! Por tua causa passei pela vergonha de ser repreendido por um bigorilhas!

- Por minha causa?

- Sim; quando te mandei ontem buscar na portaria aquele caderno de papel imperial, por que te demoraste tanto?

- Porque...

- Cala a boca! Isto aqui é andar muito direitinho, entendes? Porque, no dia em que eu me queixar de ti ao porteiro, estás no olho da rua! Serventes não faltam!...

O preto não redargüiu.

O pobre diabo não tinha ninguém abaixo de si, em quem pudesse desferrar-se da agressão do contínuo; entretanto, quando depois de jantar, sem vontade, no frege-moscas, entrou no pardieiro em que morava, deu um tremendo pontapé no seu cão.

O mísero animal que vinha, alegre, dar-lhe as boas-vindas, grunhiu, grunhiu, grunhiu, e voltou a lambe-lhe humildemente os pés.

O cão pagou pelo servente, pelo contínuo, pelo amanuense, pelo chefe de seção, pelo diretor-geral e pelo ministro!

(Vida alheia)