

RESSALVA

Alertamos para ausência da capa, folha de rosto e páginas pré-textuais, não incluídas pela autora no arquivo original.

1 INTRODUÇÃO

De todos os gêneros dramáticos, o mais difícil, segundo minha
opinião, é incontestavelmente a comédia.
Quintino Bocaiúva

A 22 de agosto de 1906, chegava às mãos do público leitor carioca, por meio do jornal “O Século”, o primeiro de uma série de 105 minidramas ou sainetes¹ de autoria de Arthur Azevedo (1855-1908), na seção por ele intitulada TEATRO A VAPOR. A partir daí, tais escritos dramáticos ocupariam, todas as quintas-feiras, essa seção, o que se deu até 21 de outubro de 1908.

Foram necessários sessenta e dois anos (1970) para que um brasilianista - professor Gerald Moser – reencontrasse, iniciasse a coleta e fizesse a primeira análise crítica para posterior publicação (1977), conservando o título dado por Arthur Azevedo de Teatro a Vapor, desses últimos minidramas de um dramaturgo brasileiro, que, nas palavras de Décio de Almeida Prado (1999, p. 145): “entre 1873, quando chega ao Rio, com 18 anos, vindo do Maranhão, e 1908, ano em que morre, [...] foi o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro.”

A análise dessa obra de Arthur Azevedo, por meio da seleção de alguns minidramas, com o objetivo de verificar aí quais são os recursos recorrentes geradores do riso, justifica-se como forma de investigação da maneira pela qual dramatizava esse grande autor que, nas palavras de G. Moser (1977, p. 23), “reanimou e atualizou a tradicional comédia de costumes, deixando um legado ao teatro brasileiro do futuro”.

Considerando que nosso dramaturgo “conseguiu efeitos cômicos com um mínimo de linhas e pintou quadros de gênero da vida carioca numa quadra em que as luzes elétricas, os filmes de cinema e os automóveis eram novidades”, ainda segundo Moser (1977, p. 23), cabe ao pesquisador trazer à tona tal gênio dramático.

¹ Segundo Pavis (1999, p. 349), “[...] tipo de peça encontrada na Espanha do século XVII, consistindo numa cena cômica destinada a ser representada no entreato de peças sérias longas.” Utilizamos tal denominação aqui principalmente porque ela já foi empregada para os textos de Teatro a Vapor, tanto por G. Moser (1977), quanto por A. Martins (1988), estudiosos de A. Azevedo.

Pela inovação dramática na forma dos minidramas, que, além de darem continuidade às formas mais genuínas da comédia de costumes, fazendo jus à nossa tradição em comédias deixada por Martins Pena (1815-1848), França Júnior (1838-1890), Macedo (1820-1882) e outros, guardarem muitas semelhanças com o gênero teatro de revista, bastante utilizado pelo dramaturgo maranhense, vale a pena estudar, de modo mais sistemático e detalhado, a obra apontada e procurar aí, após a seleção de alguns desses escritos, os recursos escolhidos pelo renomado dramaturgo a fim de gerar o riso.

Almeja-se, com esta pesquisa, contribuir com os estudos sobre a comédia de costumes na literatura brasileira, tendo em vista os poucos trabalhos realizados sobre o gênero no Brasil, e com os estudos literários de modo geral, apresentando uma obra ainda pouco estudada nos meios acadêmicos, de um autor cuja produção literária, sobretudo a teatral, é de inegável valor.

Para as pesquisas a respeito da comicidade, tomar-se-ão como referencial teórico os estudos de V. Propp (1992). O procedimento principal de análise constituiu-se na aplicação dos conceitos de comicidade e do riso aos minidramas escolhidos da obra *Teatro a Vapor* de Arthur Azevedo, buscando, sempre que possível, correlacionar a produção dramática abordada, o efeito cômico obtido e o contexto da época.

Na seção 2 – **Fortuna crítica**, procuraremos delinear o momento sócio-histórico da dramaturgia brasileira, mapear, ainda que brevemente, a produção teatral de Arthur Azevedo e contextualizar os textos dramáticos de *Teatro a Vapor*.

Logo mais, na seção 3 – **Arthur Azevedo e a capital federal**, apresentaremos uma sucinta biografia do autor e buscaremos compor um panorama da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, quando o país mal saíra da Monarquia, a capital federal sofria enormes transformações e vivenciava imensos contrastes. Uma vez que os temas dos minidramas abordam sempre o cotidiano citadino, parece-nos fundamental tal contextualização.

Na próxima seção – ***Teatro a Vapor: textos dramáticos?***, procuraremos identificar os elementos que constituem os referidos minidramas em textos dramáticos e explicaremos algumas das possíveis denominações para os escritos dramáticos, objetos da pesquisa.

Em seguida, na seção – **Personagem, espaço e tempo na obra estudada**, conceituaremos personagem-tipo, caricatura e alegoria. Em seguida, procuraremos

exemplificar a tipologia referida; tal procedimento – conceito mais exemplo - será seguido para a definição de espaço e a de tempo teatral.

Na seção 6 – **Algumas considerações sobre a comicidade e o riso**, pretendemos estabelecer as teorias da comicidade e do riso que nortearão a análise seguinte.

A fim de efetuarmos a descrição, em **Recursos cômicos em alguns minidramas** – penúltima seção, faremos o levantamento dos procedimentos cômicos observáveis nos textos escolhidos, assim como o seu efeito para a produção dramática do autor, correlacionando-os ao contexto sócio-histórico e cultural da capital federal.

2 FORTUNA CRÍTICA

A dramaturgia brasileira [1889-1930], alavancada pelo esforço de atores, autores e empresários, acompanhou *pari passu* esta caminhada, cumprindo com toda a dignidade sua função: foi espelho crítico de seu tempo; tornou-se, como a sociedade que refletia, cada vez mais brasileira.

C. Braga.

Ao iniciarmos as pesquisas sobre a época em que foram produzidos os minidramas de Teatro a Vapor (início do século XX), notamos que essa constitui um período de grande importância na história brasileira, uma vez que, conforme afirma Cláudia Braga (2003, p. XXI), “é o do estabelecimento do país como *unidade* independente”. É nesse momento, mais ainda do que à época da independência, que o Brasil busca se consolidar como *pátria*, e o povo, como *nação*.

No entanto, conforme nos aprofundamos nesse assunto, percebemos sua abrangência e complexidade, por isso a dificuldade em escolher aspectos do contexto brasileiro que componham um painel significativo, a fim de entendermos a sociedade daquele período e sua produção teatral. Em momento que julgamos mais apropriado, exploraremos, de modo sistemático, o contexto histórico da obra pesquisada.

Quanto à produção dramática daquele princípio de República, de acordo com N. Veneziano (1991, p. 25): “um país de miscigenação, um povo em formação, uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão só poderiam gerar uma platéia receptiva a um teatro popular”. Pesquisas mais recentes, que datam, como a de Neyde Veneziano, de, aproximadamente, quinze anos para cá, trazem como objeto de estudo esse teatro popular brasileiro, cujas características exporemos logo mais.

2.1 Para uma reavaliação do período

O que se representava nos teatros brasileiros no final do século XIX e início do XX? Quando começamos nossa busca por respostas sobre a produção dramática do período denominado Primeira República (1889-1930), qual não foi a

surpresa (desagradável) constatarmos ser esse um período considerado de “decadência” ou ainda “degenerescência” teatral. Logo o peso de semelhante avaliação compromete o produto de mais de quatro décadas do teatro brasileiro. Não bastasse isso, o período em questão traduz tanto a necessidade quanto a vontade de consolidar o país como nação. Temos aí duas proposições que não se estabelecem de forma alguma como causa e efeito.

C. Braga (2003, p. 41) nos responde à questão acima: dramas, comédias e melodramas. De acordo com a noção de teatro como espelho da sociedade, a autora esclarece que

Nos dramas foram abordados os conflitos vivenciados pela sociedade naquele momento, [...] as comédias, paralelamente à afirmação nacionalista, perseveraram na tradição da crítica debochada dos costumes iniciada nos primórdios do Império, além de terem ainda assimilado novos padrões da graça cotidiana; no plano do teatro mais abstraído da realidade objetiva, a permanência do melodrama em nossos palcos trazia à tona o gosto popular pela emoção servida às escâncaras, enquanto o movimento simbolista, por sua vez, levava aos palcos a controversa corrente estética da “arte pela arte”. (BRAGA, 2003, p. 41).

De modo bastante conciso, são esses gêneros por meio dos quais se expressavam nossos escritores da época. É importante destacar que os palcos nacionais dividiam a cena, quando conseguiam teatro, com muitas companhias estrangeiras, que aproveitavam a falta de trabalho, devido ao verão europeu, e excursionavam ao país, a trabalho.

Procedendo ao levantamento bibliográfico sobre a época, encontramos

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 dramatúrgica, predominantemente cômica, popular, cujo objetivo, também ao contrário do que esperávamos, era a tentativa de decifrar, compreender e, sobretudo, explicar o Brasil. (BRAGA, 2003, p. XX).

Ou seja, o período da Primeira República mostrou-se extremamente fértil em termos de vida cultural e, conseqüentemente, a sua produção dramática era reflexo dessa efervescência. O que se comprova é que

Cada drama ou comédia ali encontrados acabam, em seu conjunto, compondo um vasto *quadro* da sociedade brasileira dos primeiros anos da República, seja pelos tipos desenhados, ou pelo estilo empregado. A questão do nacionalismo que começava a se fortalecer, as mudanças comportamentais, as notícias dos fatos mundiais que aqui chegavam, os *equivocos* sociais que tantas e tão boas comédias renderam para seus contemporâneos, mesmo a tendência *crepuscular* do estilo simbolista, lá estão, nas obras do período, formando o painel representativo de todos os aspectos de nossa sociedade. (BRAGA, 2003, p. XXI, grifo do autor).

Verificamos dessa forma que, embora avaliada de modo sobretudo negativo, a produção teatral, no período da Primeira República, mostra-se continuadora de uma “tradição” dramática que se pretendia brasileira e que

[...] o aprofundamento do estudo da vida teatral brasileira na Primeira República revela-se de vital importância para a complementação historiográfica da produção cultural de nosso país como um todo, e a produção dramática dos primórdios da República, desprestigiada e praticamente desconhecida... (BRAGA, 2003, p. XXII).

Qual (is) seria(m) o(s) motivo(s) desse desprestígio e desse desconhecimento apontados pela pesquisadora? Um deles, sem dúvida, é o predomínio, então, do teatro de cunho popular.

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

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

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

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

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

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

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

Verificamos, portanto, que, devido ao seu caráter sobretudo intimista — uma convenção da crítica da época, segundo a pesquisadora (SÜSSEKIND, 1993, p. 58) —, sujeito ao gosto particular do crítico e à idéia de “certo” e “errado”, a crítica do período em questão, bem como as suas conseqüências, merecem ser reavaliadas.

Num trabalho de fôlego, em que analisa as idéias teatrais brasileiras vigentes no século XIX, J. R. Faria (2001, p. 160-186), em “A ascensão da revista de ano e o teatro para o grande público” (parte dessa pesquisa), disserta sobre o sucesso obtido pela revista de ano, e procura descobrir os motivos que levaram nossos

dramaturgos, incluído aí A. Azevedo, a comporem obras cujo objetivo era o entretenimento da população.

Aqui o pesquisador compõe rico e variado painel teatral, desde 1884, com a encenação de *O Mandarim*, de A. Azevedo e Moreira Sampaio, até 1900, no qual discorre sobre o gênero da revista, seus autores, a crítica corrente, as muitas companhias estrangeiras, que competiam, de forma injusta, devido à superior dramaturgia e talento de seus atores, com a cena nacional. Disputavam inclusive teatros. Divididos os palcos da época, dividiam-se também os papéis,

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

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

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

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

Retomando o exposto inicialmente a respeito da predominância do teatro de cunho popular na época, compreendemos que esse teatro, para a crítica do período, se distanciava da visão corrente de alta literatura, primeiro porque aquele era entendido apenas como expressão desta e não como arte em si; segundo porque, sendo expressão da literatura, o teatro necessariamente precisaria veicular o que A. Candido (1987, p. 146) chama *ideologia ilustrada*, que, diante do analfabetismo e da

debilidade cultural da população, assume a responsabilidade de instruir o homem, a fim de que este se humanize e progrida.

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

Concluímos disso que a crítica praticada naquela época, exatamente por estar submetida àquela *ideologia ilustrada* e ser feita por intelectuais que adotavam os modelos europeus, considerados superiores, expressa-se negativamente contra aquilo que considerava desvirtuante, impróprio e sem utilidade (não serviria para ilustrar, apenas entreter): o teatro popular.

Felizmente o distanciamento permite à crítica de hoje estudar a sociedade daquele final de século XIX e início do XX, bem como sua produção, de modo mais amplo e objetivo.

2.2 O autor e suas obras

Nos escritos sobre Arthur Azevedo, o dramaturgo é freqüentemente apontado como o “causador” da derrocada do teatro nacional. Durante toda sua vida de escritor, foi numerosas vezes alvo de crítica por parte, entre outros, de Coelho Neto, Cardoso Mota, até mesmo de M. de Assis. Os jornais da época trazem acalorados debates, e, em sua defesa, o teatrólogo sempre se mostrou sensato e coerente com seu público.

Entre suas peças, muitas alcançaram grande sucesso, como, por exemplo, *O Mandarim* (1884) a qual, em parceria com Moreira Sampaio, apresenta, segundo N.

Veneziano (1991, p. 27-28), um texto inteligente, bem estruturado e bem-humorado. Inicia-se nas revistas brasileiras uma das convenções mais presentes, a caricatura pessoal. A partir daí, esse dramaturgo iniciaria a trajetória mais brilhante de um revistógrafo no país, com obras de inigualável valor artístico-literário. Também de acordo com a pesquisadora (VENEZIANO, 1991, p. 32), Arthur Azevedo é o autor mais que paradigmático do gênero teatro de revista pela ironia, verve satírica e habilidade com as letras.

Convém recordar que sua produção abrange ainda publicações em periódicos os mais variados possíveis, paródias de textos teatrais famosos (La Fille de Madame Angot – opereta francesa – em A filha de Maria Angu), bem como traduções, principalmente de textos franceses. (SOUSA, 1960, p. 75)².

Sábato Magaldi ([197-?], p. 141-154) reserva uma seção, denominada *Um grande animador*, em sua obra, à produção de Arthur Azevedo. Em sua análise, devido às condições físicas, financeiras, profissionais e, mesmo, intelectuais, esse dramaturgo, apesar de ter escrito peças de valor (O Dote, O Mambembe, A Jóia), “não se mostrou um autor de imaginação”. Para o pesquisador, outras qualidades assinalaram o seu talento e, portanto,

Cabe valorizar, antes de mais nada, sua teatralidade. Teve ele o dom de falar diretamente à platéia, isento de delongas ou considerações estáticas. Juntando duas ou três falas, põe de pé, com economia e clareza, uma cena viva. Simples, fluente, natural, suas peças escorrem da primeira à última linha, sem que o espectador se deixe tentar pelo bocejo. [...] Não se poderia pôr em dúvida a objetividade cênica de qualquer obra de Artur [sic] Azevedo. (MAGALDI, [197-?], p. 146).

Ainda fortemente imbuído das idéias que relegam o teatro popular ao segundo plano, S. Magaldi, um dos nossos sérios (e poucos) pesquisadores sobre o teatro nacional, apesar de atribuir à obra do dramaturgo maranhense qualidades excepcionais, analisa-a como “obra ligeira”. O pesquisador detém-se naquelas mais conhecidas e mais encenadas: A Capital Federal, O Tribofe, O Mambembe. Por fim, ele chega a declarar A. Azevedo “a maior figura da história do teatro brasileiro”, não como dramaturgo, mas como

² Por serem muitas e não estarem diretamente ligadas ao conteúdo principal deste trabalho, seguem anexas as datas e os títulos das obras de Arthur Azevedo.

[...] a personalidade que melhor encarna nossos vícios e nossas virtudes, o talento nacional típico, aquele que acompanha a corrente e ao mesmo tempo a fixa nas suas marcas privilegiadas (MAGALDI, [197-?], p. 154).

S. Magaldi ([197-?], p.154) encerra sua avaliação declarando que aceitar ou não A. Azevedo significa gostar ou não do teatro nacional, pois aquele “faz parte entranhada da vida teatral brasileira”.

Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996, p.237), citando Flávio Aguiar, enumeram como autores brasileiros que com muito afinco se dedicaram ao teatro brasileiro: Martins Pena, França Júnior, Qorpo-Santo e Arthur Azevedo. Diferentemente dos demais pesquisadores apontados, eles (CAFEZEIRO, E.; GADELHA, C., 1996, p. 297) compreendem a obra de A. Azevedo como fruto de uma equipe de dramaturgos, formada por dez escritores. Após essa afirmação dos estudiosos, segue-se extensa análise das parcerias e obras, do momento sócio-histórico e do conteúdo de tais escritos. Chegam os pesquisadores à conclusão de que a dramaturgia (toda ela) de Arthur Azevedo mereceria ser julgada de maneira mais favorável do que já o fora.

Décio de A. Prado (1999, p. 145) assim se refere ao dramaturgo maranhense: “entre 1873, quando chega ao Rio, com 18 anos, vindo do Maranhão, e 1908, ano em que morre, ele foi o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro”. Para o pesquisador (1999, p.147), as maiores qualidades do autor de *Uma Véspera de Reis* (1875) estavam na escrita teatral, feita para o palco, não para a folha impressa. A partir daí, na obra consultada (1999), ele faz a análise de *A Capital Federal* (1897), definida por A. Azevedo como comédia-opereta de costumes brasileiros e de *O Mambembe* (1904), classificada como opereta.

O pesquisador (PRADO, 1999, p.165) conclui que, apesar de ter alcançado uma comédia de costumes de valor, o próprio Arthur Azevedo não a reconheceu como digna de mérito, pois, imbuído do forte preconceito da época, também considerava o teatro musicado um gênero inferior.

2.3 O objeto da pesquisa

Quanto ao nosso objeto de estudo – os minidramas de A. Azevedo intitulados Teatro a Vapor (1906-1908), são poucos os comentários e mesmo pesquisas que os abordem.

Encontramos uma introdução crítica, feita pelo brasilianista Gerald Moser, que foi responsável, em 1977, por organizá-lo, fazer-lhe uma apresentação crítica e levar à publicação esses últimos escritos dramáticos de A. Azevedo. É graças ao seu empenho de coletar material tão precioso, procurar dividi-lo por temas, discorrer sobre os mesmos e resgatar o sentido de certas expressões e contextualizar alguns fatos, que temos acesso aos minidramas.

Mais recentemente, Antonio Martins (1988, p. 48-52), grande estudioso da obra do autor d'O Tribofe (1891), reserva algumas páginas para discorrer sobre os aspectos que diferenciam/aproximam tais minidramas das demais produções do comediógrafo maranhense. Em tais páginas, o pesquisador associa as revistas de ano, os entreatos e os sainetes (minidramas) ao *vaudeville* graças ao caráter lúdico, à curta extensão, ao fato de o papel dos acontecimentos preterir a exploração de caracteres e o aprofundamento das paixões, observáveis nesses gêneros. Em suas palavras (MARTINS, 1988, p. 48): “Os curtos episódios que enformam essas três espécies dramáticas [revista de ano, entreato e minidrama] são curtos *spots* da *Belle Époque* nesta Cidade Maravilhosa que se vai transformando e crescendo”.

A análise que se pretende de tais minidramas, dadas as restrições de tempo para a pesquisa e a natureza do trabalho acadêmico (dissertação), está, com certeza, longe de esgotar todas as possibilidades de estudo e abordagem desses.

Na próxima seção deste texto acadêmico, contextualizaremos a vida do autor, bem como o panorama da capital federal, o Rio de Janeiro, a fim de entendermos melhor a significação e o valor dos minidramas abordados.

3 ARTHUR AZEVEDO E A CAPITAL FEDERAL

“Aroma do Tempo” é o título de uma comédia musical encenada recentemente (09 março até 11 de junho de 2006), em São Paulo, no Teatro dos Arcos – Bela Vista, cujo argumento central é a vida de Arthur Azevedo. Tal comédia aborda desde a chegada do dramaturgo ao Rio de Janeiro, em 1873, seu devotamento à literatura, sobretudo ao teatro, as lutas pela Abolição e pela República, as amizades com Olavo Bilac (1865-1918), José do Patrocínio (1853-1905), Raul Pompéia (1863-1895) e com o irmão Alúcio Azevedo (1857-1913), o esforço contínuo para que o povo fosse ao teatro, até sua morte precoce em 1908. O público pode apreciar ainda nessa peça a inserção de trechos de obras criadas pelo dramaturgo, como Amor por Anexins³ (1870), A filha de Maria Angu (1876), O Escravocrata⁴ (1884) e A Capital Federal (1897).

Por esse exemplo, notamos que, apesar de transcorrido mais de um século da publicação de grande parte da sua obra, A. Azevedo permanece vivo e atuante. Quanto aos minidramas, temos conhecimento⁵ de encenações recentes desses textos teatrais, seja por meio de montagens escolares, seja por representações de grupos amadores e profissionais. Com a finalidade de conhecermos um pouco mais sobre o antigo ocupante da cadeira número 29 (patrocinada por Martins Pena) da Academia Brasileira de Letras, passemos adiante.

3.1 A vida do autor

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

³ Segundo J. G. de Sousa (1960), esta é a primeira peça de A. A. exibida em teatro público.

⁴ Drama escrito originalmente, em 1882, sob o nome de A Família Salazar, mas proibido de ser levado à cena pelo Conservatório Dramático (SOUSA, 1960).

⁵ Seguem anexos os informes sobre tais encenações.

comércio, exercendo a função de caixeiro de uma casa comercial. Desde cedo demonstra inclinação para as letras com seu primeiro livro de poesias *Carapuças*. Também por essa época dirige a revista *O Domingo*. Exerce, de 1870 a 1873, uma função burocrática na Secretaria do Governo de São Luís.

Decide viver e fazer carreira na cidade do Rio de Janeiro, para a qual parte com dezoito anos de idade, em 1873. Suas primeiras ocupações são como mestre-escola, no Colégio Pinheiro, e como revisor do jornal *A Reforma*. Em 1875 é nomeado adido no Ministério da Viação, local em que também trabalha Machado de Assis. Ambos travam conhecimento, e essa amizade inspira de modo profundo o maranhense. Casa-se, mas logo depois se separa. Torna a se casar com uma senhora viúva com a qual tem quatro filhos. Em 1882, viaja para a Europa e, em 1908, fica encarregado de dirigir a companhia dramática que representará peças de destaque no panorama brasileiro, na Exposição Nacional. Ainda nesse ano assume, após a morte de Machado de Assis, a Diretoria Geral de Contabilidade, no Ministério da Viação. Contudo desfruta pouco tempo o cargo, pois falece em outubro de 1908.

Colabora, desde a chegada ao Rio, em numerosos periódicos, e chega inclusive a fundar alguns. Também é profícua sua produção literária, mormente a teatral. Um de seus sonhos é a construção do Teatro Municipal e, embora muito se tenha batido por ele, não chega a ver pronto tal teatro.

A respeito de seu precoce interesse pelo teatro, lemos, nas notas autobiográficas publicadas no *Almanaque do Teatro*, que sua leitura predileta, já aos oito anos, eram dramas e comédias retirados da biblioteca paterna, a qual, segundo A. Azevedo, possuía bons livros. O fato de haver aí muitas obras em francês instigou-o a aprender tal idioma, no qual veio a tornar-se tanto leitor como tradutor proficiente (AZEVEDO, 1973, p. 9).

Mais tarde, em várias ocasiões (cf. seus artigos de crítica de arte de *Quarenta Anos de Teatro*), demonstrou de maneira explícita a admiração pelas teorias do crítico francês Francisque Sarcey sobre as convenções teatrais – este adotava a lei das três unidades: ação, personagens e espaço, apesar de o Romantismo francês tê-la ultrapassado. A. Azevedo não se nega a declarar como seu modelo a comédia francesa e, segundo A. Martins (1988, p. 43), “mais de trinta obras teatrais nesse idioma foram traduzidas, acomodadas, imitadas e parodiadas pelo escritor maranhense”. Em jornal da época pode-se facilmente comprovar a admiração do nosso dramaturgo pelo crítico francês:

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

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

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

Seguidor da convenção clássica teatral, inspirado sobretudo pelos dramaturgos franceses, entre eles Molière⁶, A. Azevedo não se eximirá, no entanto, de transformá-la e adaptá-la aos gostos e costumes cariocas da época, pois o nosso dramaturgo, homem do seu tempo que era, viveu, acompanhou pelos jornais todas as transformações ocorridas na capital e, “orientado pela observação, pela sensibilidade e pela intuição, [...] retratou, com mais riqueza de pormenores e mais variações que seus antecessores, as linguagens [e costumes] que se ouviram [e se praticaram] por trinta e oito anos nesta cidade-capital” (MARTINS, 1988, p. 146, grifo nosso).

Por acreditarmos que essa observação da sociedade feita pelo comediógrafo, mediante sua sensibilidade e intuição, “busca voltar o *olhar* do leitor/espectador para fatos que lhe são desconhecidos, ou que estão encobertos pelo manto da mentira e da hipocrisia”, de acordo com Wölfel (apud SOETHE, 1986, p. 13), entendemos a

⁶ Influência declarada pelo próprio autor numerosas vezes, em seus artigos de jornal.

importância primeira do olhar do dramaturgo, cujo papel não é o de mero cronista, mas principalmente o de observador satírico, crítico, dos costumes de seu tempo.

São numerosos os trabalhos que abordam a vida, o pensamento, as obras e a importância de A. Azevedo enquanto autor de variada gama de literatura. Porém não é nosso objetivo neste trabalho estendermo-nos mais nesse ponto e, por isso, seguimos com um amplo painel da capital federal do início do século XX.

3.2 A vida da cidade

Em 1895, A. Azevedo publica num jornal um conto cuja história é sobre uma personagem - o velho Lima (funcionário público de uma repartição do Ministério do Interior, no Rio de Janeiro) – que, devido a uma séria enfermidade, permanece acamado por oito dias. Situação bastante comum, não fosse a doença ter-lhe afastado justamente no dia 14 de novembro de 1889, e ele, como a maioria da população, não ter o costume de ler jornal. Ao se restabelecer, parte para o trabalho ignorando completamente que o Brasil já era uma República. Surpreende-se logo na viagem de trem, ao ser cumprimentado por um comendador como “cidadão” e presenciar blasfêmias e indignação contra o Império. Resolve ser sensato e calar-se diante do que lhe parecia insanidade total. Na repartição impressiona-se ainda mais fortemente quando, ao dar pela falta do retrato oficial de D. Pedro II e perguntar a um funcionário sobre o paradeiro da litografia, ouve como resposta: “Ora, cidadão, que fazia ali a figura do Pedro Banana?”. Depois de tudo que ouvira e vira, o velho Lima chega à conclusão: “Não dou três anos para que isto seja República!”

Adotamos, inspirados no exemplo de E. T. Saliba (2002, p. 75), que a utiliza a modo de ilustração, a história engenhada por A. Azevedo, porque elucida o modo como boa parte da população citadina carioca via o novo regime político: de forma distante, fragmentada e confusa, embora estivesse no centro dos acontecimentos. Nas palavras do historiador B. Fausto (2003, p. 245): “a passagem do Império para a República foi quase um passeio”. Isso se deve principalmente ao fato de não terem ocorrido grandes manifestações, nem conflitos de interesse marcantes, pois, desde 1887, a paulatina transformação econômica, a nova lei eleitoral (que deixa de ser baseada na renda), o fortalecimento da camada média, o desenvolvimento industrial e tecnológico (entre outros), somados ao gradual afastamento do imperador do

governo, ao descontentamento do Exército, à Abolição, à prevenção contra a princesa Isabel e seu marido, à febre da bolsa, ao positivismo, são fatores que encaminharam o país para o novo regime, de modo quase imperceptível.

A fase seguinte (1889-1892), do primeiro governo provisório, é marcada pelo aumento cambial, derivado da mudança no sistema de trabalho, chamado Encilhamento. No entanto, segundo N. W. Sodré (1979, p. 300), as acomodações do sistema interno, com a finalidade de adaptar-se às estruturas capitalistas externas, levaram à considerável redução no padrão de vida sobretudo das camadas média e baixa, pois praticamente tudo o que consumiam, de vestuário a alimentos, era importado. Tal importação implicava alterações de taxas cambiais, as quais, por operarem o mecanismo da concentração de renda, beneficiavam apenas os exportadores. Essa condição fomentou a primeira crise desse novo regime e, em conjunto com uma série de fatores, levou Deodoro a abdicar.

Com o novo líder republicano (Floriano Peixoto), embora brevemente, a camada média passou a ser representada. A seguir, a elite mobilizou-se, pois, “derrocada a monarquia, reformado o aparelho de Estado obsoleto, introduzidas as alterações que interessavam à classe dominante, não havia mais que aceitar a aliança, que começava a tornar-se incômoda” (SODRÉ, 1979, p. 302). Interessava à camada alta, então, livrar-se de Floriano (e da dominação militar) para reassumir o poder.

A Revolução Federalista (da qual tomaram parte positivistas do Rio Grande do Sul e, mais tarde, os do Paraná e Santa Catarina) e a Revolta da Armada (ocorrida na mesma época) exemplificam os confrontos entre os dois poderes.

Prudente de Moraes (1895-1898), Campos Sales (1898-1902) e Rodrigues Alves (1902-1906) foram presidentes que atendiam aos interesses da elite vigente na época, sinalizando a famosa política do “café com leite”. Coube ao primeiro, com o início do declínio do café (1896), estabelecer a política de associação ao capital estrangeiro (inglês, principalmente). A fim de sanear problemas estaduais, Campos Sales delega totais poderes aos governadores de estado, pois, dessa forma, garantiria a confiança dos estrangeiros e seus empréstimos.

Percebemos que, por tal endividamento, tiveram início as grandes obras “portuárias, ferrovias, empresas elétricas, serviços públicos etc” (SODRÉ, 1979, p.306).

Com relação à capital federal, de acordo com Nicolau Sevcenko (1999, p. 27), esta iniciou o século XX de maneira promissora, pois, como centro político,

intermediava o dinheiro da economia cafeeira, e, portanto a sociedade carioca se abastava com recursos derivados do comércio, das finanças e das indústrias. Contribuiu para isso o fato de a cidade, no período, ser núcleo da maior rede ferroviária nacional (a qual a ligava aos estados de São Paulo, os do Sul, Espírito Santo, Minas e Mato Grosso e com o Vale do Paraíba) e, por meio do comércio de cabotagem para o Nordeste e o Norte (até Manaus), ampliar seu alcance.

O pesquisador (SEVCENKO, 1999, p. 27) cientifica-nos ainda de que, no Rio de Janeiro, concentravam-se a sede do Banco do Brasil, a da maior Bolsa de Valores e a da maior parte das casas bancárias nacionais e estrangeiras. Nesse início de século, a capital federal tornou-se o maior centro populacional do país, oferecendo às indústrias que ali se instalaram em maior número nesse momento o mais amplo mercado nacional de consumo e de mão-de-obra.⁷

José M. de Carvalho (1987), por sua vez, mostra-nos a cidade do Rio de Janeiro do início da República como um lugar onde o peso das tradições tanto escravistas quanto coloniais dificultava sobremaneira o desenvolvimento de uma democracia moderna, isto é, não havia como se desenvolverem as liberdades civis. Ao mesmo tempo, essas tradições contaminavam as relações entre os habitantes da cidade e o governo.

Já tratamos da cidade do Rio de Janeiro, principalmente daquela do começo da República, mas quem eram seus habitantes? O que faziam? Assim nos são apresentados por J. M. de Carvalho (1987, p.76, grifo nosso), sob o ponto de vista ocupacional:

No alto [da pirâmide] havia um pequeno grupo de banqueiros, capitalistas e proprietários. Seguia-se um precário setor médio, composto basicamente de funcionários públicos, comerciários e profissionais liberais. De tamanho semelhante ao anterior era o setor do operariado, que incluía principalmente artistas, operários do Estado, e trabalhadores das novas indústrias têxteis, além de empregados em transportes. Finalmente, vinha o que dava ao Rio marca especial em relação a outras cidades da época: o enorme contingente de trabalhadores domésticos, de jornaleiros, de pessoas sem profissão conhecida ou de profissões mal definidas. Este *lumpen* representava em torno de 50% da população economicamente ativa, com pouca variação entre 1890 e 1906.

Mais adiante, o autor (CARVALHO, 1987, p. 77) complementa o painel do proletariado assinalando os portugueses, cuja imigração, no período referido, é

⁷ Os números da população do Rio, no período de 1890 a 1900, passaram de 522 651 para 691 565 habitantes; já de 1900 a 1920, esse total chegou a 1 157 873. (SEVCENKO, 1999, p.52).

grande, e os interioranos, vindos de todas as partes do país, como indivíduos que, ou se encaixavam na parte mais baixa daquela pirâmide, ou viravam desocupados ou marginais.

A rapidez com que se processam as transformações e o anseio da elite de se alinhar com os padrões europeus evidenciam a urgência em deixar para trás a imagem de cidade insalubre e insegura, cuja boa parte da população era constituída de gente pobre e mestiça.

O total remodelamento, ou regeneração, da cidade vem ao encontro das necessidades do novo grupo social hegemônico, cujos olhos estavam voltados para a Europa, principalmente para a França. A inauguração da Avenida Central e a promulgação da lei sobre a vacina obrigatória, ambas ocorridas em 1904, constituem o marco inicial da transfiguração da cidade carioca.



Foto 1 - Um dos ancoradouros da cidade do Rio de Janeiro – final do século XIX. Fonte: ALMA carioca

Segundo Nicolau Sevcenko (1999, p. 30), quatro princípios fundamentais regeram as transformações na capital federal da época: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse comprometer a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade e um cosmopolitismo agressivo.

Resumidamente, J. M. de Carvalho (1987, p.162) assim avalia a capital federal:

Era uma cidade de comerciantes, de burocratas, e de vasto proletariado, socialmente hierarquizada, pouco tocada seja pelos aspectos libertários do liberalismo, seja pela disciplina do trabalho industrial. Uma cidade em que desmoronava a ordem antiga sem que se implantasse a nova ordem burguesa, o que equivale a outra maneira de afirmar a inexistência das condições para a cidadania política.

O contraste social e o descaso da elite com os menos favorecidos promovem, nessa sociedade, revoltas, apatia e o acirramento das desigualdades em todos os níveis.

Para exemplificar a postura da população diante dessas constantes transformações, que a afetavam diretamente, vejamos a manifestação conhecida como a Revolta da Vacina (1904). O pesquisador Marco Pamplona (2002, p. 65-87), investigando-lhe as causas, chegou à conclusão de que o decreto de sua obrigatoriedade foi o estopim revelador de uma população extremamente descontente, proibida, pelo reviver do Código de Posturas, de se expressar livremente. Para ele, as violentas manifestações públicas, ocorridas na época, foram em certo grau também manipuladas por políticos que se opunham ao governo e pretendiam um golpe de Estado. Mesmo assim, segundo o citado autor, essas manifestações populares teriam conseguido “falar em causa própria”, uma vez que, ao reagirem à repressão governamental, buscaram dar um basta à intervenção em sua vida e à invasão autoritária de seus lares e corpos, organizadas por um governo com o qual em nada se identificavam.



Foto 2 - Central do Brasil – final do século XIX. Fonte: Almacarioca.com.br

Percebemos que o desejo das nossas elites de “branquear” e europeizar essa população negra e mestiça em sua maioria, no Rio, no período estudado, provocou grandes revoltas, injustiças, e isso se refletiu nos jornais da época (PAMPLONA, 2002, p. 85-87), nos quais, ora a população era descrita como “vadia”, “desordeira”, “incivilizada”, ora como “trabalhadora”, “ordeira” e “sem interesses políticos”.

Nos meio literários, a profusão dos jornais e, em seguida, a criação de várias revistas ilustradas permitem aos escritores e cartunistas expressarem-se naquela forma que mais se adaptava aos contrastes, às agruras, incertezas, descontentamentos vivenciados então, ou seja, a forma humorística.

O pesquisador E. T. Saliba (2002, p. 76), em determinada parte de seu estudo sobre as raízes do riso, seleciona dezesseis humoristas (A. Azevedo inclusive), entre os mais expressivos da então capital federal, e nota-lhes características comuns como a atividade precoce no jornalismo, o emprego no serviço público modesto, a produção de outras formas de expressão que não a literatura etc. Em seguida (SALIBA, 2002, p. 77, grifo nosso), define, desse modo, o humorista típico do período assinalado

[...] como se pode notar pela trajetória de muitos deles, [o humorista] condensou em si mesmo as figuras do caricaturista e do cronista da imprensa ligeira, do publicitário, do revistógrafo e, em alguns casos, do músico e do ator. O humorista foi, assim, uma figura múltipla, com alta capacidade de trânsito entre diferentes práticas culturais, e a trajetória de alguns é exemplo desta multiplicidade.

Essa figura múltipla, com alta capacidade de trânsito descrita pelo ensaísta, é-nos muito importante, pois ela será responsável, com sua produção literária vinculada ao humor, à sátira, ao cômico, pelo delineamento das particularidades não apenas da população carioca de então, mas também do povo brasileiro de modo geral.

Dentre a produção cômica, sobretudo a do teatro, as mais populares foram as revistas de ano e as comédias de costumes, segundo C. Braga (2003, p. 55). A pesquisadora (BRAGA, 2003, p. 55) aponta os escritores que se destacaram nas primeiras e nas últimas, respectivamente: A. Azevedo, em ambas; Martins Pena, Alencar, Macedo, França Júnior (anteriores ao período enfocado), Coelho Neto, Gastão Tojeiro, Cláudio de Souza, Abadie Faria Rosa, Oduvaldo Viana, Viriato Corrêa e Armando Gonzaga. Todos “foram autores vistos e muito aplaudidos por seus contemporâneos, os quais, em suas peças, viam retratadas as mazelas de seu tempo”.

O que de fato definiria a produção teatral, ou, mais especificamente, o texto teatral? Com esta dúvida seguimos, na seção 3, e buscaremos algumas teorias para solucioná-la.

4 TEATRO A VAPOR (1906-1908) – TEXTOS DRAMÁTICOS?

Mais que qualquer outra arte – daí sua situação perigosa e privilegiada –, o teatro, pela articulação texto-representação, e mais ainda pela importância do investimento material e financeiro, expõe-se como *prática social*, cuja relação com a produção nunca é abolida, nem quando, por momentos, aparece esmaecido, e quando um trabalho mistificador o transforma, por conveniência da classe dominante, em simples instrumento de diversão. A. Ubersfeld

Nem sempre são claros os caminhos que levam à escolha de determinado tema ou objeto de pesquisa. Mas feita essa, em algum momento do trabalho, deparamos com a necessidade de justificar tal seleção. Caberia, então, esclarecer que foi, quando cursávamos uma disciplina oferecida pelo curso de pós-graduação desta faculdade (Fclar-Unesp), na área de concentração em Estudos Literários, em 2003, como aluna em caráter especial, a ocasião de nosso primeiro contato com os textos do escritor maranhense. A professora doutora Maria Celeste C. Dezotti, responsável pela disciplina citada – “Tópicos especiais: formas do teatro na Antigüidade clássica”, possibilitou-nos travar conhecimento, dentre numerosos textos dramáticos, com os minidramas de Teatro a Vapor e alertou-nos sobre a falta de estudos acadêmicos que os contemplassem.

Uma vez que o teatro, principalmente na sua manifestação cômica, sempre nos despertou interesse e, vislumbrada a possibilidade de unir a investigação sobre esse tema ao crescimento intelectual (pessoal, profissional etc), essa conjunção de fatores orientou-nos na direção da escolha desses últimos escritos dramáticos de Arthur Azevedo como objeto de pesquisa.

4.1 A obra estudada

Segundo Antonio Candido e J. Aderaldo Castelo (1988, p.284), as revistas e alguns jornais do fim do século XIX e início do XX foram muito importantes como veículo da literatura. Elias T. Saliba (2002, p. 38) esclarece-nos que

A partir da última década do século XIX houve um significativo incremento da imprensa, trazido pelo aperfeiçoamento tecnológico das oficinas gráficas, que praticamente acompanha a intensificação do crescimento urbano do país. Surge, afinal, o jornal mais moderno; segundo Olavo Bilac, aquele ‘jornal leve e barato, verdadeiro espelho da alma popular, síntese e análise das suas opiniões, das suas aspirações, das suas conquistas, do seu progresso’.

Conforme já dissemos antes, os minidramas de Teatro a Vapor foram primeiramente publicados no jornal O Século (recém-fundado por Brício Filho), entre 1906 e 1908. Coerente com sua produção teatral, o autor de O Mandarim (1884) mantém, ao longo de 104 minidramas, o diálogo fluente, calcado na linguagem familiar e popular, e a rápida movimentação. O título tanto pode ser tomado como explicação para as cenas rápidas, episódicas, situadas na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX e às quais o leitor/espectador tem acesso, quanto para cenas que tomam “carona” num meio de transporte (o jornal), bem como os seus leitores/espectadores o fazem num *vapor* (embarcação ou trem, e ainda o bonde elétrico – inovação presenciada pelo autor).

Na definição de Reis e Lopes (1988, p.99), “a importância semionarrativa⁸ do título apreende-se sobretudo quando nele se esboçam determinações de gênero que [...] constituem orientações de leitura”. Teatro a Vapor, portanto, segundo tal definição, convocaria o leitor “a adotar uma atitude psicológica e estética adequada” ao gênero dramático e às estratégias que normalmente o caracterizam. Isso demonstra que, mesmo sem o aparato do local próprio para a encenação concreta e desprovido de atores, diretor, música e demais elementos componentes da teatralidade, cada texto veiculado pela seção Teatro a Vapor apelaria para a memória cultural e para o conhecimento das estruturas teatrais do leitor, a fim de realizar-se como texto dramático.

Encontramos ainda, nas didascálias externas de alguns minidramas, referência explícita ao aparato teatral, neste caso, representado pela cortina. Essa informação corrobora a idéia de que A. Azevedo escreve esses textos para serem representados. Vamos a dois exemplos. O primeiro deles, retirado de Um moço bonito (64, p.122-123, grifo nosso), indica-nos: “Sala. Ao *erguer o pano*, a sala está vazia. Ouve-se cair lá fora a chuva”.

⁸ Vemos aqui *semionarrativa* com o sentido de “signo da narrativa”, tendo em vista que o gênero dramático, assim como o narrativo, é dotado de título, embora ambos sejam expressões estéticas com características particulares.

Ou ainda, de Fé em Deus ou os estranguladores do Rio (22, p. 64-65): “O teatro representa a mesma taverna em que termina a peça”. Esta didascália inicia a cena de um epílogo, criado pelo dramaturgo maranhense, a partir de um dramalhão, segundo Moser (1977, p. 189), de Alberto F. Pimentel e Rafael Pinheiro, cujo nome é Os estranguladores do Rio, baseado num crime famoso, ocorrido no Rio de Janeiro, na rua Carioca. Aqui a referência ao local – o teatro – é incontornável.

Acreditamos, dessa forma, que, porque nossos teatros estavam lotados ou pelas muitas companhias estrangeiras, que tinham permanência assegurada por um público ávido de influências européias, ou pelas nacionais que, a essa altura, representavam principalmente peças de teor apelativo ou aparatoso, cujo objetivo maior era a bilheteria, escritores de talento reconhecido, tais qual Arthur Azevedo, deixaram de encontrar empresários e, conseqüentemente, salas teatrais disponíveis. Não faltavam ao nosso teatrólogo, contudo, meios para se comunicar com o seu público, por isso, a publicação de cenas dramáticas num jornal.

4.2 Definição da nomenclatura

Ao investigarmos a natureza das peças de Teatro a Vapor, observamos que muitas poderiam ser as denominações a elas pertinentes: *mimo*, *sainete*, *esquete* e *minidrama*.

Começamos, por ordem cronológica, com *mimo*. Pavis (1999, p. 243-245) define o *mimo* (do grego *mimos*, *imitação*) pelas oposições, primeiro entre esse e o rapsodo, segundo entre mimo e pantomima. “O mimo conta uma história por gestos, estando a fala completamente ausente ou só servindo para a apresentação e os encadeamentos dos números” (PAVIS, 1999, p. 243). Esse é o sentido moderno de mimo. Mas podemos trazer à baila um sentido anterior de mimo, como rótulo de um gênero dramático grego, de curta extensão e de natureza popular. Segundo M. C. C. Dezotti (1993, p.37), o *mimo* é uma das formas dramáticas de origem dórica, século V a.C., que influenciaram a estruturação da comédia antiga, e, apesar de não ser patrocinado pelo governo, obteve grande prestígio entre os antigos, inclusive entre as classes mais cultas. As representações de tal forma dramática eram bastante marcadas pela improvisação, mesmo quando baseadas em textos escritos.

A pesquisadora (DEZOTTI, 1993, p. 38, grifo do autor) nos informa também que

O siracusano Sofrão e seu filho Xenarco são os mais antigos escritores de mimos. Viveram no século V A.C. e foram os responsáveis pelo estatuto literário que o mimo alcançou, de prática improvisada que era. O mimo ganha novo fôlego no período helenístico (séc. III – I A.C.), cuja estética literária passa a valorizar a literatura regional e popular, as temáticas do cotidiano e os gêneros literários estruturados em textos de pequena extensão para maior burilamento da forma. Assim, esses **minidramas**, como se pode definir o mimo, continuam sua trajetória nas mãos de escritores como Teócrito, cujos idílios podem ser vistos como **mimos bucólicos**, e Herondas, que se dedicou aos mimos de temática urbana, explorando aspectos grotescos do comportamento humano.

Confrontando as definições, percebemos que a primeira se detém no sentido mais recente do fenômeno, enquanto a segunda, mais abrangente e profunda, aborda a essência dramática desse fenômeno. Convém-nos destacar, dessa definição da pesquisadora, o caráter de crônica desse gênero dramático - o mimo - com a exploração de temas cotidianos (campestres ou citadinos); a composição de textos breves, que deixam espaços para a improvisação e a sátira ao comportamento humano, ou seja, aos costumes.

No período da Idade Média, tal forma se mantém graças às trupes ambulantes. Já no século XV, na Itália, conhece um renascimento sob a forma da *Commédia dell' Arte* (PAVIS, p. 243-244).

Desse período em diante, é certo que essa forma literária sobreviveu, mas, devido ao seu caráter marginal – comédia - e efêmero – sátira aos costumes de determinados grupos, em suas respectivas épocas, existem lacunas investigativas que dificultam estabelecer a continuidade do mimo até recentemente.

Contudo, embora nos faltem evidências para ligá-los ao mimo grego, os textos de Teatro a Vapor são, segundo D. Lobo (2000, p. 507), “feitos para o palco, passíveis de serem enriquecidos pela improvisação do ator e recheados de sátira aos costumes da época, focalizados na representação de cenas do dia-a-dia” e, portanto, guardam muitas semelhanças com aquele.

Sainete: segundo Pavis (1999, p. 349), “na origem, uma peça curta cômica ou burlesca em um ato no teatro espanhol clássico; serve de intermédio (*entremes*) ao curso dos entreatos das grandes peças”. Tem-se aí que o sainete, a partir do final do século XVII, torna-se uma peça autônoma, com o objetivo de divertir e relaxar a

platéia. Permanece em voga até o final do século XIX, e seus expoentes são: Quiñones DE BENAVENTE (1589-1651) e Ramón DE LA CRUZ (1731-1795). No mesmo verbete, vemos que

Apresentando com poucos recursos e grossos traços burlescos e críticos um quadro animado e pego da realidade da sociedade popular, o sainete obriga o dramaturgo a opor-se a seus efeitos, a acentuar os caracteres cômicos e a propor uma sátira muitas vezes virulenta do seu círculo. (PAVIS, 1999, p. 349).

Como já mencionamos, tal denominação aparece neste estudo, pois foi utilizada pelos pesquisadores G. Moser (1977) e A. Martins (1988) para designar os textos dramáticos da obra estudada. Ainda de acordo com P. Pavis (1999, p. 349), apesar de *arcaizante*, o termo sainete é usado “para toda peça curta sem pretensão, interpretada por amadores ou artistas de teatro ligeiro (*gag* ou *esquete*)”.

Esquete: na definição de Pavis (1999, p. 143), 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-concerto. Seu princípio motor é a sátira, às vezes literária (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa [sic] famosa); às vezes grotesca e burlesca (no cinema e na t.v.), da vida contemporânea.

O critério usado aqui para essa definição é o do espaço em que ocorre a representação, ou seja, fora do teatro: cabaré, café-concerto, *music hall*, televisão.

Minidrama (MOSER, 1977, p. 13; DEZOTTI, 1993, p.38) por sua vez, constituir-se-ia numa tentativa de denominação, devido ao fato de serem de curtíssima duração as cenas (dois quadros, no máximo). Essa seria, ao que nos parece, a forma mais escorreita de nomear os textos da obra analisada.

Percebemos, assim, que as denominações *mimo* (o antigo), *sainete*, *esquete* e *minidrama* denominam basicamente o mesmo objeto cujas características básicas são: texto breve, destinado à representação, passível de ser enriquecida pela improvisação, marcado pela sátira, que encontra em fatos e acontecimentos

cotidianos urbanos sua matéria. As variadas definições se explicariam por serem diferentes os aspectos do objeto tomados como critério definidor. Neste trabalho, utilizaremos *minidrama*, por acreditarmos que é a forma menos carregada de significações, e, por isso, nos permite uma abordagem dos textos de A. Azevedo sem o “peso” de tradições, sem tantas interferências.

4.3 Descrição da obra

Tomemos agora, por empréstimo, a divisão cronológica desses minidramas, feita pelo pesquisador A. Martins⁹:

Sainetes da série Teatro a Vapor¹⁰

1906 - *Pan-americano, A verdade, O homem e o leão, A lista, "A casa de Suzana" (perdido), Um pequeno prodígio, Coabitar, Como há tantos!, Um desesperado, Um dos Carlettos, Depois do espetáculo, Tu pra lá - tu pra cá, Um cancro, As opiniões (cena de revista), Projetos, O mealheiro, Um grevista, Festas*

1907 - 1906 a 1907, *Senhorita "Fé em Deus ou os Estranguladores do Rio" (epílogo), O caso do Dr. Urbino, Quero ser freira, A domicílio, Sonho de moça, A escolha de um espetáculo, Assembléia dos bichos (cena fantástica), Sem dote (em seguimento à comédia Dote), Confraternização, O "raid", Depois das eleições, Sulfitos, Política baiana, A cerveja, Higiene, A vinda de Dom Carlos, Um Luís, O caso das xifópagas, As "Pílulas de Hércules", Entre proprietários, Um apaixonado, O meu embaraço (monólogo), Dois espertos, Liquidação, "Monna Vanna", As reticências, Modos de ver, Reforma Ortográfica, Foi melhor assim!, O Vellasquez do Romualdo, O cometa, Economia de genro, Os credores, Os fósforos, Um ensaio, Opinião prudente, Objetos do Japão, De volta da conferência, Cinematógrafos, Pobres animais, Cinco horas, Um bravo, Um moço bonito, Insubstituível!, O jurado, Cadeiras ao mar!, Os quinhentos.*

1908 - *Como se escreve a história, Cena íntima, Que perseguição, Um homem que fala inglês, Quem pergunta quer saber, Modos de ver, Silêncio!..., O novo mercado, A discussão, Uma máscara de espírito, Um ensejo, A Mi-carême, Padre-Mestre, Um susto, O poeta e a lua, Entre sombras, O conde, Pobres artistas!, Cena íntima, Sugestão, Por causa da Tina, Confusão, A ladroeira, Viva São João!, Uma explicação, Foi por engano, A família Neves, Socialismo de Venda, A vacina, O fogueteiro, Quebradeira (epílogo ao Quebranto, de Coelho Neto), Bahia e Sergipe, A mala, Lendo A Notícia, Três pedidos (cena histórica), Bons tempos, A despedida.*

Mediante essa divisão, podemos visualizar os textos e o ano em que foram publicados. Os títulos já nos fornecem a idéia da variedade de assuntos abordados

⁹ Tal divisão pode ser encontrada em meio eletrônico a ser discriminado nas referências.

¹⁰ Na edição organizada e publicada por G. Moser (1977), falta um minidrama, temos, portanto, cento e quatro cenas.

por Arthur Azevedo nessas cenas dramáticas. Sempre ligados à atualidade, 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.

Suas personagens (personagens-tipo como não poderiam deixar de ser na comédia de costumes) são lojistas, funcionários públicos, demais empregados com horas fixas de trabalho (representantes da classe média inferior); “senhor doutor”, “comendador” ou “proprietários” (classe superior) e mucamas, cabras, garçons donas de casa (pobre). Encontramos também caricaturas e alegorias.

Leiamos esta definição:

[...] consistia num resumo crítico dos acontecimentos [...]. Às vistas do público, desfilavam os principais fatos [...] relativos ao dia-a-dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes eventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país. Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica. (VENEZIANO, 1991, p. 88).

Não fossem os trechos, que propositalmente suprimimos, essa poderia perfeitamente ser a definição dos minidramas, tanta é a semelhança que mantêm com a outra produção do escritor – a revista de ano. À medida do possível, tentaremos confirmar ou não essa suposição, mais adiante.

4.4 As didascálias

Não se tem notícia da representação de tais textos à época de sua publicação. Uma vez que não foram levados ao palco, caberia chamá-los de dramáticos? Ou ainda, o que vem a ser um texto de teatro?

Nas palavras de Anne Ubersfeld (2005, p.6), é o texto

[...] composto de duas partes distintas mas indissociáveis: o *diálogo* e as *didascálias* (ou indicações cênicas ou direção de cena). A relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história do teatro. Às vezes inexistentes ou quase (mas plenas de

significação quando existem), as didascálias podem ocupar um espaço enorme no teatro contemporâneo.

Embora as indicações cênicas em *Teatro a Vapor* não sejam abundantes, são vitais para a resposta às perguntas: *quem fala*, *a quem fala*, *onde*, *por que*, ou seja,

O que as didascálias designam pertence ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma *pragmática*, isto é, as condições concretas de uso da fala: constata-se como o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação (onde não figuram como *falas*). (UBERSFELD, 2005, p. 6).

Temos, em *A verdade* (2, p.34-35), por exemplo:

Gabinete de trabalho. O Juquinha chegou do colégio, entra para tomar a benção ao pai, o Dr. Furtado, que está sentado numa poltrona, a ler jornais (AZEVEDO, 1977, p. 34).

A conversação se dá entre pai e filho, isto é, *quem fala*? O pai, doutor Furtado; *a quem fala*? Ao filho, Juquinha; *onde*? No gabinete de trabalho do pai; *por quê*? Porque Furtado, ao saber que seu filho anda mentindo na escola, procura repreendê-lo. As didascálias indicam ainda *quando*: assim que o filho retorna do colégio. A camada social a que pertencem as personagens vem explícita no título de doutor do pai, no gabinete de trabalho desse e em sua ocupação “ler jornais, sentado numa poltrona”, no momento da chegada do filho.

Por mais breves, rápidas, que sejam, todas as cento e quatro cenas respondem às perguntas acima descritas, quer nas didascálias externas (marcadas pelos parênteses), quer nas internas (contidas nos próprios diálogos), ou seja, ambas as rubricas se complementam garantindo ao leitor/espectador a apreensão da cena, que certamente será maior com a sua representação.

Seria a personagem teatral, (como a encontrada nos textos de *Teatro a Vapor*), diferente daquela que se encontra nos textos em prosa? Com essa indagação prosseguiremos na outra seção deste trabalho.

5 PERSONAGEM, ESPAÇO E TEMPO NA OBRA ESTUDADA

Antes de enfocarmos a personagem teatral propriamente, caberia enumerar os elementos que compõem a teatralidade. De acordo com a divisão estabelecida por T. Kowzan (2003, p. 117), o espetáculo divide-se em dois componentes principais: ator e aspectos exteriores a este. Decorrem, então, as subdivisões, nas quais a *palavra*, o *tom*, a *mímica*, o *gesto*, o *movimento*, a *maquilagem*, o *penteado* e o *vestuário* são elementos diretamente ligados ao ator; enquanto *acessório*, *cenário*, *iluminação*, *música* e *ruído* pertencem ao universo exterior àquele do ator.

O espetáculo, segundo T. Kowzan (2003, p. 98), serve-se tanto da palavra quanto de outros sistemas não-lingüísticos de significação, ou seja, praticamente não existe sistema de significação que não possa ser aí usado. Em nosso caso, embora os minidramas sejam destinados à representação e, portanto, ao espetáculo, nos limitaremos a alguns componentes essenciais, passíveis de serem analisados a partir do texto dramático: a personagem, o espaço e o tempo no teatro.

Práticas modernas e teorias mais recentes discutem a atuação e a validade da personagem de teatro. Entre muitos exemplos, fiquemos com *Seis personagens à procura de um autor* (1921) de L. Pirandello cuja representação está centrada basicamente na revelação da estrutura totalmente ficcional do teatro para o público, tocando num dos pontos principais da teoria clássica: a ilusão dramática e, ao mesmo tempo, confirmando a importância vital da representação para a personagem teatral.

Vejamos algumas definições para esse elemento básico do texto teatral.

5.1 Definição de personagem teatral

De acordo com Décio de Almeida Prado (1968, p.83), as semelhanças entre o romance e a peça de teatro são óbvias: ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar,

em algum tempo, a um certo número de pessoas. Vemos, contudo, que no romance, na crônica ou no conto, embora a personagem seja o elemento principal, é um entre vários outros; no teatro nada existe a não ser por meio dela.

5.2 Os tipos

A personagem-tipo recebe tal denominação uma vez que expõe normalmente traços abrangentes, por meio dos quais o indivíduo (espectador/leitor) se reconheça, ou seja, é o universal que visa ao particular. É, então, o elemento primordial da comédia, pois, ao contrário da tragédia cuja matéria é o individual, o particular, aquela opera com o coletivo, o geral. Portanto, com o nascimento da comédia, dá-se também o dos tipos, que sofrerão mudanças no tempo e no espaço, a fim de servirem ao propósito de agradar e ao de retratar a sociedade na qual se inscrevem.

Em se tratando do teatro brasileiro, Neyde Veneziano (1988, p. 120-135) mostra-nos como e por que alguns tipos - o malandro, a mulata, o caipira e o português - se fixaram em nossas comédias, principalmente nas revistas de ano, de tal forma que chegaram a tornar-se convenções do gênero. Durante a descrição dos procedimentos cômicos encontrados nos minidramas, na sexta parte deste trabalho, teremos a oportunidade de verificar, de modo mais detalhado, o emprego ou não desses caracteres.

Segundo Sylvia H. T. de A. Leite (1996, p. 34),

O tipo tem feição mais genérica e amena, diluindo com isso as restrições que eventualmente expresse; toma como matéria comportamentos, hábitos e valores que são gerais (uma profissão, um segmento social), [...]; o tipo tende ao coletivo [...].

Nos textos estudados a personagem-tipo apresenta-se, freqüentemente, pelos papéis sociais na vida privada – pai, filho, mãe, filha, marido, esposa, amante, amigo, vizinho, sogra, genro etc; ou na vida pública – vendeiro, funcionário público, escritor, carregador da alfândega, médico, chacareiro, comendador, político, delegado etc.

Eis um exemplo:

No primeiro desses minidramas (1¹¹, p. 33-34) *Pan-americano*, temos o vendeiro (Manoel) e Chico Facada. Este último, depois de beber duas doses de parati, afirma que, apesar de ser viajado (já fora até o Acre), era ignorante e gostaria de saber do interlocutor (visto que este “se dava ares de sabedoria”) o que vinha a ser *pan-americano*. Manoel responde que, como bom conhecedor do que era nosso, saberia dizer até o que era *americano*, mas *pan* não. Chico então lhe pergunta sobre um livro que ensina tudo e que o vendeiro havia adquirido para papel de embrulho. O dono da venda o vai buscar e exalta as qualidades daquele livro. Como o volume que ele possuía era o que continha a letra *p*, faz-se a consulta e se descobre que *Pan* era uma divindade grega, filho de Júpiter e Calisto. Chico interrompe, primeiro porque quer saber se é grega ou americana a divindade, depois, se Pan teria dois pais. Manoel supõe ser Júpiter nome de mulher e segue a leitura dizendo que tal deus presidia os rebanhos e era tido como inventor da charamela. Mais uma vez o freguês interrompe inquirindo o significado dessa palavra, ao que o vendeiro diz tratar-se de 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. Para encerrar, Chico pede mais uma dose de bebida.

Logo nesse primeiro minidrama, observamos a tipificação das personagens, a começar pelos nomes bastante comuns – Manoel (provavelmente de origem portuguesa) e Chico Facada (apelido mais habilidade ou marca, estigma).

Outro traço da personagem Manoel é sua ocupação: vendeiro, o que reforça o perfil de estrangeiro comerciante em terras brasileiras. Além do mais, é tido por sua freguesia como “metido a sebo”, gíria de então para metido a esperto, em consonância com o pensamento da época, segundo Paulo Sérgio do Carmo (1988, p.72; 109-110), de que o estrangeiro era em tudo superior ao nativo. Entretanto, o fato de Manoel ser de origem portuguesa e tido como “metido a sebo” indiciam uma ambigüidade, na medida em que, segundo N. Veneziano (1988, p. 133-135), esses traços compõem a personagem-tipo do português: comerciante e pouco inteligente.

Para o período, a informação dada por Chico Facada, logo no início da cena – ter ido até o Acre – abre a possibilidade de considerá-lo um desocupado e sem moradia, pois era política de então, segundo N. Sevcenko (1999, p. 66), encher embarcações com pessoas consideradas vadias e desordeiras e mandá-las para o

¹¹ Os números indicados entre parênteses seguem a ordem da edição utilizada (1977).

Acre. O caracterizador “Facada” (“o que desfere” ou “o que é marcado por”) reforçaria seu delineamento como tipo: malandro e, muito provavelmente, mulato. Diante do estrangeiro, Chico se declara “ignorante”, e o sabemos brasileiro, não necessariamente carioca, já que ele se diz “um cabra”.

A rubrica externa informa-nos estarem os dois já instalados na venda, local em que toda a ação transcorre e que, por sua vez, indica a camada social abordada. Manoel está ao balcão, e Chico Facada termina a ação de beber o segundo copo de uma bebida (parati).

O tema desse texto é o desconhecimento do significado de palavras (ou ignorância da população, numa referência mais abrangente), aqui *pan-americano* (referência ao Congresso Pan-americano realizado no Rio de Janeiro, naquela ocasião). Há a brincadeira com os nomes Júpiter e Calisto, sendo que este seria mais adequado ao de homem, no entender das personagens, porque terminava em “o”, e, portanto, masculino. Constatamos também o paradoxo: um povo tão necessitado de cultura e saber e um dicionário vendido para ser papel de embrulho (Manoel o comprara do copeiro de um doutor). Por outro lado, assim se refere a personagem Manoel ao livro: “É obra rara”. Seria lícito deduzir que, ao atribuir esse julgamento a uma figura tida como “pouco inteligente”, o autor satiriza diretamente o dicionarista, pois o nomeia de modo explícito.

Não obstante sua falta de conhecimento, ambas as personagens chegam à conclusão de que são enganadas pelo poder público por meio de palavras e discursos empolados. Nesse caso, a aparente ignorância se revela como sabedoria.

Propp (1992, p.151) declara haver duas grandes subdivisões de riso, ou dois gêneros. Um deles seria o da derrisão, o outro, o chamado por ele de riso bom. A diferença estaria no fato de que suscitariam este riso bom os defeitos considerados leves, pequenos, que não provocariam condenação, e sim reforçariam um sentimento de afeto, simpatia, por parte do espectador. Consideramos que, ao ler/ver a cena de *Pan-americano*, o leitor/espectador ria um riso bom, dado que o diálogo das personagens Manoel e Chico Facada revela defeitos pequenos – desconhecimento do significado de uma palavra, inabilidade para consultar um dicionário, desconhecimento de conteúdos históricos. Tanto as personagens quanto seus equívocos e sua sabedoria advinda da experiência provocariam no público (leitor/espectador) simpatia e afeto.

Ao iniciar a série de Teatro a Vapor justamente com esse texto dramático, A. Azevedo dá provas, mais uma vez, da sua condição de escritor para o povo – nem

por isso menor! Mostra-nos toda a simpatia pelos mais simples, seu engajamento com a verdade, já que a ênfase não está propriamente no congresso ocorrido, mas sim na reação, especialmente das pessoas mais comuns (um vendeiro e um “malandro”), diante da notícia dele e no conseqüente esforço feito por ambas para alcançar o verdadeiro sentido dessa notícia... O leitor daquela época, diante desse minidrama, provavelmente aderiria ao significado de *pan-americano* proposto pelas personagens, mesmo conhecendo o real.

Acreditamos que A. Azevedo, herdeiro de longa tradição de teatro de revistas, estende aos seus minidramas o uso já consagrado de personagens-tipo, tais como a do português, do malandro, da mulata, pois, ao comporem uma realidade extremamente heterogênea – várias etnias, com seus modos de falar, andar, agir, garantem forte expressão cômica. O que confirmaremos ou não mais adiante neste trabalho, conforme já mencionado.

5.3 A caricatura

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

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

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

Com efeito, algumas personagens são compostas de tal modo pela deformação, que, muitas vezes, torna-se difícil saber qual traço deu origem ao exagero.

Exemplo de caricatura:

Por causa da Tina (89, p.159-161) nos apresenta um casal o qual recém-chegado de um espetáculo e ceando na sala de jantar – rubrica externa. O marido (Clarimundo) pergunta à mulher (Tudica) qual lhe parecera a atriz da peça – Tina di Lorenzo. Ela responde dizendo que não tinha visto nada de especial naquela atriz. Clarimundo retruca, observando que a famosa atriz tinha representado muito bem o papel. Dona Tudica corrige-lhe afirmando que a avaliara quanto à beleza e não quanto à interpretação; mais tarde confessa-lhe ter assistido ao espetáculo com o único intuito de averiguar a tão propalada beleza da atriz italiana. Em seu afã de desmerecer a beleza da atriz estrangeira, chega a ponto de declarar que não trocaria a si, pois seria até mais bela que ela se tivesse em mãos aquelas pinturas e *toilettes*.

Inicia-se aí, no texto dramático, a caricaturação da esposa, que se dá juntamente com a revelação, por parte do marido, dos seus defeitos físicos:

C. – Não bastavam pinturas e toilettes, seria preciso arranjaras uma dentadura e uma cabeleira postiças! (AZEVEDO, 1977, p.160).

Retruca a mulher indagando se seriam verdadeiros os dentes e os cabelos ostentados no palco pela atriz. O marido lembra a esposa de seu estrabismo e diz não ser vesga a italiana. D. Tudica afirma dar-lhe graça essa diferença e postula que Clarimundo, por ser seu marido, tem a obrigação de achá-la a mais bela das mulheres. Em resumo, não admite ser afrontada com a beleza da atriz.

C. – Mas eu não te afronto, Tudica! Apenas não admito que tu, com esse corpo que pesa cem quilos... e esses dentes... e esses farripas... e esse estrabismo, que não te dá nenhuma graça, te julgues mais bonita que uma mulher cuja formosura é célebre!... (AZEVEDO, 1977, p.160).

Sentindo-se ofendida, a esposa se enfurece, atira a xícara ao chão e declara não querer mais saber do marido. Mas ainda sobra-lhe fôlego para ridicularizar o nome da comediante – Tina – associado à tina. Nesse momento o marido desfere o golpe fatal: se a atriz é uma “tina”, Tudica é “barrela” (palavra que pode ser associada a “barril”). Dá-se, então, por satisfeito o marido, já que finalmente a esposa concordara ser a di Lorenzo bonita, a partir daí, poderia dizer o que lhe aprouvesse. Enquanto ele entra tranqüilamente em seu quarto, a mulher tem um

ataque de histeria, esperneando, batendo o pé e atirando o bule no chão – indicações da rubrica externa.

A divergência de opinião entre os cônjuges quanto ao espetáculo ou quanto à beleza da atriz poderia criar um efeito cômico, nessa peça, mas a construção da figura da mulher como caricata - obesa (mais de cem quilos), sem dentes, sem cabelos e, ainda por cima, estrábica - evidencia a finalidade satírica da cena pretendida pelo autor.

A comicidade das figuras obesas, segundo Propp (1992, p. 46), não está nem na sua natureza física, nem na espiritual, mas sim na “correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual”. Lembremos também que o marido se reconhece “feio como a necessidade”. (uso de dito popular, tão ao gosto do dramaturgo, que, aqui, reforça a caricatura do casal, o qual beira o grotesco). A desavença ocorre principalmente porque, enquanto ao marido interessa analisar a atuação da atriz, pois, para ele a beleza desta era indiscutível, à esposa interessa avaliar a beleza da famosa mulher. Chega a comparar-se a ela e a concluir, não obstante seus “defeitinhas”, ser-lhe superior. O tom satírico tem por objeto a vaidade feminina, tão antiga e atual, assim como a inveja e o ciúme.

Uma vez que “tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso”, nos dizeres de Propp (1992, p. 28), o aspecto físico deformado (caricatura da personagem feminina), na construção do cômico, denuncia por si alguma falta moral, que se revela no discurso marcado pela futilidade do motivo de discussão entre os dois. Temos, portanto, defeitos considerados graves pela sociedade: feiúra em excesso, assim como são excessivos a vaidade da esposa, seu ciúme e sua inveja; ocorre daí o riso de zombaria.

Cabe ressaltar que muitas vezes a caricatura se constrói a partir de um modelo real, daí a denominação *caricatura viva*. Esta, segundo N. Veneziano (1988, p. 135), é tão antiga quanto as primeiras comédias gregas e está estreitamente ligada à sátira. Vale-se de retratar pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade e, embora tenha sido utilizada, no Brasil, pela primeira vez, por José de Alencar, na comédia *Rio de Janeiro Verso e Reverso* (1857), foi introduzida de maneira definitiva nos palcos brasileiros, segundo N. Veneziano (1991, p. 136), em *O Mandarim* (1884), de A. Azevedo em parceria com Moreira Sampaio. Nessa revista, a personagem Barão de Caiapó é uma caricatura viva de João José Fagundes de Rezende e Silva, um barão do café da época. Houve, sem

dúvida, polêmica e manifestação de total desagrado da parte do caricaturado, mas houve também bastante aplauso público, o que garantiu continuidade no uso desse elemento (caricatura viva) não só pelo dramaturgo maranhense, mas também por seus contemporâneos. Tal recurso mostrou-se e mostra-se tão eficaz que hoje, no panorama brasileiro, as caricaturas vivas, juntamente com as paródias, ocupam considerável lugar na literatura satírica, no cinema, nos programas de rádio e na tv.

A galeria de personagens de Teatro a Vapor é muito rica e variada, mas não saberíamos dizer se há nela caricaturas vivas, pois tal recurso, com o passar do tempo, deixa de significar, uma vez que o que lhe deu origem – a figura real – perdeu-se.

5.4 A alegoria

Uma vez que a pesquisadora aborda particularmente a comédia brasileira de costumes, na sua feição de revista – com a qual A. Azevedo obteve boa parte de sua reputação - retomemos a conceituação de N. Veneziano (1988, p. 138), segundo a qual a *alegoria* consiste na representação, por meio de uma personagem, de abstrações ou então de coisas inanimadas. Ainda, segundo a pesquisadora, o pensamento cristão, durante a Idade Média, fez com que se desenvolvesse todo um sistema de representações alegóricas, que personificavam abstrações e entidades morais ou espirituais. Nesse período, a serviço da catequese, as moralidades (cujo objetivo era a transmissão de lições morais) personificadas tornam-se procedimentos comuns no palco, principalmente naquele teatro popular.

Ao estudarmos as revistas de ano, é fácil perceber que o uso da alegoria passou aí a ser recurso comum, pois, por seu intermédio, poderiam ser colocados em cena os gêneros teatrais, as classes, sociais, as instituições, as mazelas, as doenças, ou seja, as alegorias enriqueciam sobremaneira a representação e permitiam aos comediógrafos uma sátira mais viva e eloqüente.

De sua pena de revistógrafo, A. Azevedo tirou com certeza, na composição dos minidramas de Teatro a Vapor, mais de uma cena com o uso do citado recurso. A seguir, temos um exemplo:

As opiniões (15, p.54) é um minidrama ambientado na Avenida Beira-Mar, espaço público, um dos marcos da gestão de Pereira Passos e do cosmopolitismo da cidade do Rio de Janeiro. Suas personagens são alegóricas, pois, ao colocar em diálogo A Comadre, O Compadre, mais dez Opiniões, o autor, sem dúvida, utiliza os elementos condutores das intrigas nas revistas de ano (“compère” e “comère”) e alegoriza (personifica) a população representada pelas diversas opiniões. A primeira rubrica já esclarece tratar-se de uma cena de revista. Estão a comadre e o compadre a questionar a idéia que o povo faz da figura do então prefeito Pereira Passos (1904-1906). Surgem, cantando uma valsa, dez opiniões, que imediatamente são interrogadas a respeito de tal. Todas, por sua vez, desfilam seus pareceres, uns favoráveis às mudanças implementadas pelo político, outros contra as mesmas.

(O tom sarcástico não poderia deixar de aparecer)

9ª. opinião – De mitórios foi ele pródigo. É o prefeito mais diurético que temos tido! (AZEVEDO, 1977, p.55)

Ao final, as Opiniões retiram-se, cantando também. O Compadre chega à conclusão de que Pereira Passos (1836-1913) não é perfeito, assim como nenhum homem o é, mas é excepcional e benemérito.

Embora nessa peça haja espaço para opiniões, idéias diferentes e divergentes até, a figura política de Pereira Passos é salvaguardada pela fala final do Compadre. No entanto, ao escolher uma cena de revista para tratar de feitos políticos, nada impede que a leitura/entendimento seja dupla(o), uma vez que é convenção do gênero da revista o final ser bom/feliz, mas a escolha de seus temas, segundo N. Veneziano (1988, p.165), permitir crítica “ferina e irreverente”.

5.5 Espaço

Ao analisar o *espaço*, A. Ubersfeld (2005, p 91) denomina tridimensional a relação estabelecida entre as personagens (representadas por seres humanos), um dado lugar e os espectadores. O espaço, segundo a autora, é indissociável, no texto teatral, da utilização de personagens. E mais “como o teatro representa atividades humanas, o espaço teatral será o lugar dessas atividades, lugar que terá,

obrigatoriamente, uma relação (de fidelidade ou distância) com o referencial dos seres humanos”. No texto teatral, as informações essenciais do espaço, tais como indicações de lugares, de gestos, ocupação de espaço, são dadas pelas indicações cênicas (didascálias), quando existem, e pelo discurso das personagens.

Para M. Pruner (2001, p. 45-56), o espaço dramático se define por uma dualidade: *espaço cênico* e *espaço dramático*. O primeiro é o *espaço real* onde estão os atores e os espectadores e, por esse motivo, cada cultura e cada época o organizam de acordo com inovações arquitetônicas, modos de representar, condições de ver o teatro, interpretações da realidade. Já o espaço dramático é o *espaço artístico* que deve ser colocado no espaço cênico, uma vez que a este cabe conferir existência concreta àquele, o que só acontece no momento da representação. Da mesma forma que A. Ubersfeld, M. Pruner evidencia o discurso das personagens e as didascálias como indicativos do espaço dramático.

O espaço teatral é definido até aqui, por ambos os teóricos, de modo mais abrangente. Vejamos então uma definição mais específica, isto é, a que procura definir a significação espacial do interior da casa.

J. Baudrilard (1973, p. 21) afirma que a configuração do mobiliário é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época. Cita ainda, a exemplificar, o interior burguês típico (de ordem patriarcal) com a sala de jantar e o quarto de dormir; onde os móveis, apesar de funcionalmente diversos, estão bastante integrados e giram em volta do guarda-louça ou do leito central.

Estamos num espaço (casa burguesa) em que cada cômodo possui um emprego específico, correspondente às diversas funções da família, e tal espaço ainda remete a uma concepção do indivíduo, que, assim como a casa, equilibra faculdades, mesmo distintas. Os móveis, por sua vez, segundo Baudrilard (1973, p. 22), “ordenam-se em torno de um eixo que assegura a cronologia regular das condutas: a presença sempre simbolizada da família para si mesma”. O conjunto inteiro, ou seja, a casa simboliza a integração das relações pessoais no grupo “semifechado da família”.

Essas colocações parecem-nos bastante pertinentes, pois boa parte dos minidramas selecionados é ambientada no interior da casa (espaço dramático), espaço privado, em oposição à rua, espaço público, e muitas dessas cenas trazem a camada média da população, a pequena burguesia brasileira da *Belle Époque*.

Exemplos:

Em *Pan-americano* (1, p.33-34), o espaço dramático (artístico) é sumariamente descrito na didascália externa. Trata-se de uma *venda*, há balcão, prateleira, bebida e copos. Nos minidramas esse espaço dramático é recorrente, e nele predomina a figura do comerciante português. Esse local público que é a venda se apresenta totalmente despojado, simples, assim como seus freqüentadores. A falta de precisão, de detalhamento, leva-nos a interpretá-lo como *qualquer* venda, em *qualquer* lugar (da época), cuja freguesia se constitui por *qualquer* pessoa daquela camada mais simples da sociedade. No entanto, porque havia profusão de comerciantes, sobretudo portugueses, na capital federal do início do século XX, conforme atesta J. M. de Carvalho (1987, p. 77), podemos entender esse espaço pela generalização: *todas* as vendas, em *todos* os lugares, freqüentadas pela maioria da população.

É justamente nesse espaço público simples que a população, representada pelas figuras que ali se encontram – o comerciante português, o freguês simplório, o malandro (geralmente mulato e sabido) e o estrangeiro (geralmente português) – pode exprimir-se sobre fatos e acontecimentos de ordem política, social, econômica, cultural, tecnológica etc, numa prosódia, excetuando-se os estrangeiros, mais brasileira, ditada pelo coloquialismo das gírias, das imprecisões e dos xingamentos. Esse é um espaço destinado à expressão das camadas menos privilegiadas, contudo, é público e, por isso, a figura feminina não o freqüenta. O espaço a ela destinado à expressão é aquele do ambiente doméstico e, portanto, privado. Quanto à camada média, seu espaço público é o da rua, da praça, do teatro, onde se encontram as personagens que a representam, sempre de modo ocasional.

O espaço dramático de *Por causa da Tina* (89, p. 159-161) é uma sala de jantar, que simboliza, de acordo com a teoria já abordada, na estrutura patriarcal, a burguesia. Tal condição de camada privilegiada se reforça pelos hábitos do casal. Primeiramente o da refeição leve antes de dormir, ou a ceia, e, uma vez que o móvel central nesse ambiente é o guarda-louça, este aparece metonimicamente nos objetos usados pelas personagens: xícaras e bule. Em segundo, o costume de ir a espetáculos teatrais (tema do diálogo entre os dois), inclusive aos de companhias estrangeiras, ratifica-se nessa fala da esposa: “Nesses teatros há atrizes mais

bonitas que ela”, que permite ao leitor/espectador concluir a variedade de peças freqüentadas pelo casal. Espetáculos de companhias estrangeiras, com atrizes famosas, nesse caso, Tina di Lorenzo, eram comuns desde os dois últimos decênios do século XIX. No entanto, cremos que a sua assistência se limitava às pessoas que pudessem pagá-los, pois, segundo J. R. Faria (2001, p. 180),

[...] tudo indica que tais excursões eram um bom negócio para as companhias dramáticas vindas principalmente da França, Portugal, Itália e Espanha, que não se intimidavam nem com a cansativa travessia do Atlântico, nem como os riscos da febre amarela.

A linguagem empregada por ambos é mais um indicador daquele *status*, pois, além da ocorrência de palavras francesas, a maioria dos impropérios pode ser considerada leve: “tola(o)”, “insolente”, “miserável”, mesmo na parte mais intensa da discussão.

Assim, nos demais minidramas cujas personagens são representantes da camada média (alta e baixa) da população, teremos como espaço dramático a sala de jantar e, menos freqüente, o quarto de dormir, onde os assuntos tratados vêm do exterior (âmbito público), ora vivenciados, ora trazidos pelo jornal. Nesse ambiente encontramos o comendador, o funcionário público, o literato; nem sempre, porém, as personagens serão designadas desse modo e, portanto, o grupo social a que boa parte dessas pertence aparece sobretudo caracterizado pelo espaço – sala de jantar, de visitas e quarto de dormir –, no qual transcorre a cena. Outros espaços, como a rua, uma praça pública, teatros, são empregados mais esparsamente.

Já o espaço dramático de *As opiniões* (15, p. 54-55) se apresenta na didascália inicial como *cena de revista*, ambientada na *Avenida Beira-Mar*. É um espaço previamente concebido como criação artística, pois os cariocas já estavam acostumados com o aparato cenográfico da revista. A ambientação da cena é muito significativa, uma vez que as grandes avenidas, construídas nesse período, são consideradas marcos da modernização da cidade, implementada pelo prefeito F. Pereira Passos, político que é tema dos diálogos das personagens. Tanto o espaço é destinado à fantasia, que as personagens são alegóricas, isto é, personificações da opinião popular, com exceção da figura do compadre e a da comadre, mas todas

(estas e as alegorias) constituem elementos mais que característicos da revista de ano.

Como os escritores do período, principalmente os dramaturgos, partilhavam a idéia de que a obra ficcional era “espelho” da sociedade, ou nas palavras de C. Braga (2003, p. 39): “o espelho cênico é inevitavelmente atrelado à sociedade por ele refletida”, acreditamos que o espaço apresentado na maioria dos minidramas, seja público ou privado, abastado ou modesto, corresponderia intimamente àquele encontrado na cidade capital, naquele início de século XX. É nesse espaço que parte significativa da sociedade se “vê”.

5.4 Tempo

O *tempo* no teatro é definido por Pavis (1999, p.400) como “um dos elementos fundamentais do texto dramático e/ou da manifestação cênica da obra teatral, de sua apresentação (‘presentificação’) cênica”. Descrever o tempo consiste numa tarefa difícil dada sua dupla natureza: tempo *cênico* – aquele que remete a si mesmo, e tempo *extracênico* – o que necessita ser reconstruído por um sistema simbólico. Da mesma forma que o espaço, o tempo pode ser apreendido pelas indicações cênicas e pelo discurso das personagens.

Exemplos:

Em *Pan-americano* (1, p.33-34), as únicas informações sobre o tempo, extraídas do diálogo entre Chico e Manoel, são as que nos remetem ao acontecimento histórico, tema dessa conversa: o Congresso Pan-americano ocorrido então (agosto de 1906) e o representante norte-americano Elihu Root (na forma corrompida *Rute* – linha 42). Apesar de sucintas, tais informações bastam para o efeito pretendido, que se entende como a sátira ao desperdício do erário, notado até mesmo pelas pessoas mais modestas.

Por causa da Tina (89, p.159-161) traz, na indicação cênica, o tempo um pouco mais detalhado: após um espetáculo e antes de dormir, tarde da noite, portanto. Também encontramos nos diálogos a referência a um evento histórico (uma peça encenada pela atriz Tina di Lorenzo), só que mais banal, não precisamente marcado, a não ser pela data do jornal em que saiu publicada a cena (03 de junho de 1908). Essa parcimônia na referência temporal, no entanto, não prejudica a coerência da cena.

Em *As opiniões* (15, p. 54-55), o tempo está marcado na fala do compadre, a qual encerra a cena: o ex-prefeito F. P. Passos embarcaria para a Europa, naquele dia; o jornal data de 28 de novembro de 1906, segundo G. Moser (1977, p. 26).

Nos minidramas, a indicação temporal presta-se principalmente a situar o leitor/espectador quanto aos episódios factuais tratados nas cenas; de modo geral, o tempo da ação coincide com aquele da chegada do marido, após o trabalho, ao lar. A ação transcorrerá, então, durante as refeições, na recepção de visitas, na volta de um passeio ou espetáculo, após o jantar, o descanso e mesmo pouco antes de dormir. Concluimos que a extrema concisão temporal observada nas cenas de Teatro a Vapor se deve, em parte, ao seu caráter de crônica, pois os fatos e notícias aí dramatizados estavam “vivos”, presentes, na mente dos leitores, não havendo, por isso, necessidade de redundâncias.

Temos consciência de que estes três elementos: personagem, espaço e tempo poderiam servir a análises mais profundas (das quais são, sem dúvida, merecedores), porém nossa abordagem limitou-se a compor um painel ilustrativo e, por isso, mais amplo e superficial desses componentes, a fim de não perdermos de vista o objetivo deste trabalho que é a descrição dos elementos cômicos usados pelo dramaturgo na composição dos minidramas, bem como a correlação daqueles com o seu contexto sócio-histórico.

Nossa etapa seguinte é descrever o suporte teórico sobre a comicidade e o riso, que nos auxiliará na última parte deste trabalho.

6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMICIDADE E O RISO

É coisa comum o erro transformar-se em acerto.
 A. Azevedo
 Mas do que o homem ri? Ri do que é ridículo, diremos.
 Vladimir Propp

G. Minois (2003, p. 76), depois de analisar o riso grego, percorrendo um itinerário de Homero até Luciano, nos ensina que

Os mitos enraízam o riso nos canais obscuros que marcam a passagem da animalidade à humanidade. Eles contam como o riso, vindo dos deuses, apareceu como meio de controlar os instintos animais (agressividade, medo) e como uma reação instintiva de proteção diante da tomada de consciência de nossa condição mortal, da perspectiva vertiginosa do nada e da trivialidade de nossa dependência do corpo. (sexo, alimento, excreção).

Esses mitos se ritualizavam por meio das festas, de acordo com o estudioso (MINOIS, 2003, p. 76), que celebravam nossa origem. Nascido dos deuses e herdado pelo homem, o riso passa a ser a expressão coletiva da ambígua condição humana. Tais festas se prolongam no teatro cômico, que possibilita ao homem daquele período, mesmo que seja por meio de um riso “arcaico, duro, agressivo”, nas palavras de G. Minois (2003, 76), estabelecer uma transição com o seu cotidiano. Esse grego encontra, na expressão do riso, “cimento social, rejeição ao estrangeiro e afirmação de si”.

No entanto, com o florescimento da cultura intelectual, já no fim do século V a. C., a civilização grega aos poucos se transforma e se distancia do mito a ponto de o riso opor-se ao sagrado.

Já nessa acepção do riso dissociado do sagrado, os platônicos e os aristotélicos e seus seguidores, de acordo com Minois (2003, p. 76),

domesticam o riso para fazer dele um agente moral (zombando dos vícios), um agente de conhecimento (despistando o erro pela ironia) e um atrativo da vida social (por eutrapelia); mas eles banem rigorosamente o riso da religião e da política, domínios sérios por excelência.

A ascendência dessas idéias, principalmente aquela do riso como *agente moral*, atua diretamente no papel da comédia de costumes, nosso objeto, conforme veremos em seguida.

6.1 A comicidade

É antiga a curiosidade humana acerca do riso na literatura, sua construção e seus efeitos e, portanto, bastante vastas e abrangentes as definições, teorias e, conseqüentemente, seus teóricos. Vamos, por tal motivo, restringir o referencial teórico aos estudiosos Henri Bergson (1983) e V. Propp (1991), mesmo porque sua teoria se aproxima mais do nosso objeto de estudo. Em alguns casos, no entanto, precisaremos recorrer a outros teóricos para fundamentar aspectos não abordados pelos dois.

Sobre a comicidade, retomando Aristóteles, diz-nos Bergson (1983, p.18):

é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva, que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos.

O riso resultante da comicidade é cultural, social, logo também sofre a ação do tempo. O seu caráter corretivo, tal como ressalta Bergson, tem por base as normas aceitas em determinado tempo, num espaço e sociedade determinados.

De modo mais específico, Propp (1992, p. 184) destaca a importância da literatura humorística e satírica, das comédias teatrais e das cinematográficas, do teatro de variedades e do circo, “porque neles são representados satiricamente os defeitos que ainda sobrevivem em nossa vida e em nossos costumes; a arte ajuda a superá-los”, conseqüentemente, são gêneros muito apreciados e procurados pelo público. Embora, com tal observação, o pesquisador contemple o seu país, a consideramos correta também em nosso caso, o que se comprova, por exemplo, pela adesão de públicos os mais diversos possíveis, em todos os tempos, às nossas comédias de costumes.

Antes de considerarmos a comicidade em si, é necessário localizar a comédia de costumes brasileira, pois investigaremos os recursos cômicos em um de seus exemplos.

Sobre as origens do teatro popular, N. Veneziano (1991, p 20) diz-nos ser impossível determiná-las com precisão, uma vez que esse teatro – feito para o povo – é quase tão antigo quanto a humanidade. Pelo fato de provir das manifestações espontâneas, traçou um caminho paralelo àquele do teatro chamado superior ou erudito e deve sua existência e perpetuação primeiramente ao ator-improvisador. Conforme o tempo passa, segundo a pesquisadora (VENEZIANO, 1991, p. 20), torna-se cada vez mais difícil separar esse teatro popular daquele erudito. Entretanto, algumas características, como a tipificação, o não aprofundamento dos temas, a mistura de gêneros e o desinteresse pelo enredo contínuo, podem ser atribuídas, ainda segundo N. Veneziano, ao teatro popular.

Alia-se a essas características o fato de muitas formas teatrais populares permitirem a alteração de seus quadros, sem que haja, com isso, prejuízo para o seu entendimento, ou seja,

São os espetáculos de variedades nos quais um esquete pode ser seguido de um número de dança, que por sua vez poderá ser seguido por um quadro de malabaristas ou por uma declamação sentimental, etc. Seguem este modelo o circo, a pantomima, o *music hall*, o cabaré, a ópera bufa, o teatro de revista.

Essas características apontadas, como já dissemos, são passíveis de constatação na obra de A. Azevedo.

Segundo C. Braga (2003, p. 63-64), a nossa comédia de costumes, ao longo de sua história, essa se propôs tanto ao objetivo de fazer rir, de agradar, quanto ao de corrigir, pela exposição ao ridículo, diferentes desvios de conduta, peculiares a grupos ou indivíduos que lhe fossem contemporâneos. É de sua natureza também, conforme já vimos, tratar as personagens como tipos não individualizados (cujas características tornem facilmente identificáveis seu grupo de origem, com seus erros coletivos ou particulares) e alcançar, de acordo com a autora (BRAGA, 2003, p.64), o maior número de espectadores, para assim efetuar a correção no maior número de desviados.

Flávio Aguiar¹² considera tal gênero mais característico do teatro brasileiro e aponta A. Azevedo como o autor que o consolidou. Martins Pena (1815-1848), que escreveu de 1838 a 1848, é tido como o dramaturgo que iniciou, no teatro nacional, tal gênero. Em suas obras (farsas e comédias), já encontramos a crítica aos costumes, sátira às profissões, bem como a tipificação. A ele seguem-se José de Alencar (1829-1877) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), que, mesmo sendo romancistas reconhecidos, obtiveram êxito com a comédia de costumes.

Por volta de 1880, Joaquim J. da França Júnior (1838-1890) também assume esse gênero e, de acordo com C. Braga (2003, p. 65), *As Doutoradas* (1889), de sua autoria, é muitas vezes representada, durante a Primeira República (1889-1930).

Em seguida, é a vez de A. Azevedo (1855-1908) alcançar sucesso com a comédia de costumes, principalmente na sua forma de revista de ano, cujo período áureo, assinalado pela autora (BRAGA, 2003, p. 56), vai de 1884 até 1906, aproximadamente.

Depois de situarmos a nossa produção cômica e nosso dramaturgo, podemos retomar a teoria de Bergson (1983, p. 19), segundo a qual, “um defeito que se sinta ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente”, pois o ser humano tem horror à exposição vexatória. Em sua obra, o filósofo (BERGSON, 1983) aborda a comicidade de situações, a das palavras e a de caráter. Estabelece os mecanismos, ou recursos, de que dispõem os autores para gerar a comicidade e o riso. O primeiro citado é o da **repetição** (BERGSON, 1983, p. 42), seja de palavras, de ações (gestos ou movimentos) ou de situação. Seu exemplo para ilustrar esse mecanismo é o do boneco de molas, o qual sempre se repete e exhibe a automatização, mecanização, princípios estes que iriam de encontro à natureza humana – viva e não repetitiva.

O segundo recurso exposto é o da **manipulação** (BERGSON, 1983, p. 46), ou seja, as personagens agem como se fossem livres (fala e ação), mas na verdade não o são. O exemplo utilizado pelo autor é o do fantoche, cujo princípio motriz está na mão de outrem. O riso adviria do sentimento de superioridade adotado pelo leitor/espectador.

O último mecanismo diz respeito ao **desencontro entre causa e efeito**, isto é, cria-se um efeito circular, o qual tende a movimentar-se de modo sempre mais célere, mas chega-se ao mesmo ponto de partida. A bola de neve exemplifica, para

¹² Informação retirada do site <http://pt.wikipedia.org>, cuja referência bibliográfica é AGUIAR, F. *Antologia de comédia de costumes*. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.].

Bergson (1983, p. 47), tal recurso. O riso se daria por meio da percepção do leitor/espectador do dispositivo mecânico e da falta de sentido para tanto esforço despendido.

Em contrapartida, Propp (1992, p. 15-19), em sua análise do cômico, depois do levantamento de numerosos teóricos, recusa qualquer definição abstrata ou o enquadramento deste gênero como problema estético ou filosófico. A partir da coleta e da sistematização de um material heterogêneo, e servindo-se do método indutivo (particular para o geral), o autor (PROPP, 1992) procura compreender a natureza do cômico, a psicologia do riso e sua percepção.

Enquanto para Bergson (1983) o riso não poderia ser bom, Propp (1992) acredita naquilo que seria um riso de acolhida, e não de exclusão. Ao lado da sistematização do que geraria o riso, ele distingue os vários tipos de riso em de zombaria; bom; maldoso; cínico, alegre; ritual e imoderado.

Por sua vez, Propp (1992) busca sistematizar, com o auxílio de vários teóricos – Aristóteles, Schopenhauer, Hegel, Vischer, Bergson e muitos outros (cujas proposições são ampliadas ou servem como pontos de partida para refutação) - e de exemplos concretos da literatura mundial (principalmente a russa e a alemã), os recursos cômicos de que se utilizam os escritores. Assim tal sistematização se compõe pela **natureza física** do homem, pela **comicidade da semelhança**, das **diferenças**, **aparência animal** do homem, **homem-coisa**, ridicularização das **profissões**, **paródia**, **exagero cômico**, **malogro da vontade**, o **fazer alguém de bobo**, **alogismos**, **mentira**, **instrumentos lingüísticos** da comicidade, **caracteres cômicos** e **um no papel do outro**.

Mesmo no interior de cada um desses procedimentos usados pelos autores para gerar o riso, Propp algumas vezes fará subdivisões, que adotaremos ou não, segundo o conteúdo dos nossos textos. Pelo fato de essa classificação mostrar-se mais abrangente, optamos por utilizá-la na descrição dos recursos cômicos da obra estudada.

Acreditamos que é mais eficiente elucidar cada um daqueles procedimentos, ou recursos, à medida que o encontrarmos nos minidramas de Teatro a Vapor.

Diferentemente de outros autores, o pesquisador russo (PROPP, 1992, p 20-24) não faz distinção entre *alto* e *baixo* cômico, dada a “absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado”, pois sua análise revela estarem muito imbricados os procedimentos considerados particulares de uma ou outra forma de comicidade. No método adotado, o autor (PROPP, 1992) também não se utiliza da

distinção nominal nem da conceitual entre cômico e ridículo, porque, embora reconheça não serem termos idênticos, sua atenção principal está voltada para o reconhecimento dos diferentes aspectos da comicidade e o riso que suscitam.

É preciso acrescentar ainda que, de acordo com Propp (1992, 185-186), “o desnudamento satírico é o fim, enquanto o conjunto dos procedimentos necessários à comicidade constitui o meio, os instrumentos graças aos quais se alcança o objetivo”; a partir dessa noção, quando nos referirmos à sátira e/ou satírico neste texto, o faremos levando em conta tal assertiva.

Em sua obra, o pesquisador russo (PROPP, 1992, p. 192-207) estabelece algumas habilidades necessárias ao escritor cômico na obtenção do sucesso. São elas: a brevidade, a disposição da ação no tempo, capacidade de compreender os limites do exagero cômico, capacidade de observação da fala real para depois torná-la cômica, capacidade de perceber que a fonte básica da comicidade é a própria vida, apresentação séria do cômico e imparcialidade. Teremos a oportunidade de observar, na última parte deste trabalho, que A. Azevedo consegue desenvolver todas essas habilidades, o que é muito importante, pois, segundo Propp (1992, p. 191), “a capacidade de convencer artisticamente é uma das primeiras condições para convencer ideologicamente”.

6.2 Os diferentes tipos de riso

O riso de zombaria, uma vez que é o tipo mais encontrado na vida e na arte (PROPP, 1992, p.151), toma quase que toda a obra do estudioso e pode ser definido como aquele suscitado pelos defeitos do que ou de quem se ri. Na descrição seguinte, ao abordarmos os minidramas, verificaremos se esse tipo é o mais recorrente aí.

Aquele classificado como riso bom é o suscitado por um pequeno defeito que não provocaria condenação, pelo contrário, reforçaria um sentimento de simpatia e afeto entre o leitor/espectador e o objeto desse riso (1992, p 152).

Já o riso maldoso e o cínico, segundo Propp (1992, 159), não surgem da comicidade, e são, tanto um como o outro, típicos de todas as pessoas que não acreditam ser o indivíduo capaz de um sentimento nobre e, por isso, vêem hipocrisia e falsidade em tudo. Propp (1992, p. 159) cita os misantropos e as mulheres

desiludidas e infelizes como exemplares aos quais esses risos são comuns. Apesar de, segundo o pesquisador (PROPP, 1992, p. 159-160), tais risos não suscitarem simpatia, podem servir para compor a caracterização das personagens, na literatura e no teatro, e gerarem, de modo indireto, o riso de zombaria.

O riso alegre (PROPP, 1992, p. 162), por sua vez, também não seria provocado pela comicidade, e sim, muitas vezes, ocorreria de forma espontânea, sem causa aparente. 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, da mesma forma, não decorre da comicidade e está intimamente ligado ao significado do riso como força restabeecedora e vital. São exemplos dados pelo autor (PROPP, 1992, p. 165) as brincadeiras de abril e as da primavera. Em nosso caso, podemos acrescentar as festas religiosas como Páscoa e Natal, pois, conforme esclarece o autor, têm a capacidade de nos ligar aos rituais de morte e renascimento/nascimento, intimamente ligados à agricultura.

Finalmente o riso imoderado “é o riso das praças, dos bufões, é o riso das festas e das diversões populares”, acompanhado de voracidade e outros tipos de dissolução (PROPP, 1992, p.167). Aqui o autor nos mostrará ser o riso imoderado o que rege o carnaval, por exemplo.

Com o objetivo de encerrarmos mais esta parte do trabalho, convém levantar a dúvida, juntamente com o teórico (PROPP, 1992, p. 211), sobre o papel da sátira presente na literatura, no cinema e no teatro, uma vez que essa não se destina à cura nem à correção daqueles contra os quais é dirigida.

De acordo com Propp (1992, p.211), a sátira

Age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, ou cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los.

Entendemos que, mesmo quando a comicidade utilizada com fins satíricos não alcança agir sobre a vontade humana, ela propicia ao homem rir, e o riso, ainda nos dizeres de Propp (1992, p. 190), “é também necessário [...] como manifestação de alegria de viver que estimula as forças vitais”.

7 RECURSOS CÔMICOS EM ALGUNS MINIDRAMAS

O tema do cotidiano se contenta com a montagem de fragmentos da realidade, retalhos da linguagem. P. Pavis

Nosso próximo passo é procurar descrever, adotando a classificação feita por V. Propp (1992), os recursos cômicos de que se utiliza A. Azevedo na construção da comicidade e do riso em *Teatro a Vapor*. Para isso, buscamos selecionar entre os minidramas aqueles ilustrativos seja de maneira mais ampla da vida citadina, no início do século XX, seja de modo mais particular do homem urbano desse período – especialmente as cenas com famílias da camada média da população, justamente por serem representantes, nesse início de República, de uma nova realidade brasileira nos planos social, político, econômico, cultural, artístico etc.

É importante esclarecer que dificilmente encontraremos um único procedimento cômico funcionando no interior dos minidramas, portanto a esquematização a seguir tem o objetivo de evidenciar, por meio de exemplos, apenas um dentre os recursos adotados no texto escolhido, bem como comentar a importância desse recurso na obra pesquisada.

“Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas”, segundo Propp (1992, p. 32). Vejamos, nos minidramas selecionados, o que para Arthur Azevedo e, conseqüentemente para seu público, era passível de tratamento cômico e por qual motivo.

7.1 Natureza física do homem

Ao iniciar sua investigação sobre as fontes do cômico, Propp (1992, p. 48) aborda primeiramente a corporeidade, seus aspectos e funções e aponta a *semi-indecência* como um dos recursos cômicos. Esse procedimento pode ser encontrado nos minidramas de A. Azevedo, como em *Bahia e Sergipe* (100, p. 176-177). Aqui

vemos o marido (Araújo) que, enquanto espera a mulher (Eugênia) chegar para jantarem, reclama.

Assim que ela retorna, começam a dialogar sobre sua demora, pois Eugênia fora visitar a Exposição Nacional, com pavilhões destinados a cada estado. A esposa brinca com o fato de Sergipe (o marido era sergipano) ter naturalmente que esperar pela Bahia (ela, baiana), uma vez que não vira o pavilhão destinado àquele estado, na Exposição. Araújo retruca dizendo que não vai mostrar-lhe o pavilhão, para não desrespeitá-la, ao que, zangada, a mulher retira-se sem jantar. Enquanto toma a sopa servida pelo copeiro, o marido afirma estar a Bahia furiosa, mas acalmar-se-á quando vir o pavilhão de Sergipe.

Um indício da corporeidade feminina está presente logo no começo, nesta fala do marido: “Ouço passos na escada... passos pesados, de mulher gorda...”. A obesidade em si, conforme já vista neste trabalho, não constitui comicidade, a não ser quando tem o propósito de revelar um defeito.

Mais adiante essa falha será novamente antecipada pelo marido na fala: “você zanga-se, vocífera, quebra pratos e diz que não come sobejos, que não é minha escrava”, pela qual deduzimos não ser a primeira vez que a esposa saía e o deixava esperando (a fala se dá como explicação de ele não ter jantado sem a esposa), e constatamos que as ações da mulher demonstram brutalidade – *vociferar, quebrar pratos*. Na cena desnuda-se para o público o excesso de orgulho e soberba da mulher.

A brincadeira inicial de Eugênia deriva da associação feita por ela entre a inauguração do pavilhão destinado ao seu estado natal (Bahia) – “um palácio”, que superaria as construções do Teatro Municipal¹³, do Monroe e da Caixa de Conversão – e a grandiosidade e importância desse estado, qualidades estendidas aos baianos, em contraste com a ausência de um pavilhão de Sergipe, sinalizando a pouca importância do estado natal do marido e, conseqüentemente, dele próprio; daí Sergipe ter que esperar pela Bahia. Para revidar a ofensa, o marido vale-se da conotação sexual de “pavilhão”, dizendo que iria mostrar-lhe, caso isso não fosse desrespeito. Eis aqui o que a teoria propiana chama *semi-indecência*, pois, embora esse recurso use a sexualidade, o faz por meio de jogo de palavras, e, no teatro, imaginamos a entonação, os gestos, as expressões fisionômicas dos atores a conferir-lhe um sentido cômico mais vibrante. Ela, pelo orgulho, vaidade e

¹³ Nessa época, embora não estivesse concluído, o Teatro Municipal já contava com suas eficações.

prepotência exacerbados, é punida pela sociedade (leitor/espectador) com o riso de zombaria.

Fiel à tradição revisteira, A. Azevedo escreve um minidrama, cuja construção cômica está ligada ao sexo, o qual, segundo N. Veneziano (1991, p. 171), paralelamente à gastronomia, ao jogo ou ao desporto, consiste em fonte para o gênero (revista), dada a predileção deste pelas atividades lúdicas e pelos prazeres sensoriais.

O acontecimento a que se refere a personagem Eugênia é a Exposição Nacional do Centenário da Abertura dos Portos, em 1908, na Praia Vermelha. Esse evento deu ocasião ao que C. Braga (2003, p. 22) chama “uma das mais bem-sucedidas tentativas oficiais de demonstração do talento dramatúrgico nacional”. Em comemoração ao centenário da abertura dos portos brasileiros às nações amigas, o governo federal procura dar mostras de seu atual progresso (econômico e tecnológico) e promove, para isso, a exposição referida. A. Azevedo, convidado a coordená-la, encarrega-se da organização, seleção e representação de várias peças brasileiras (quinze, no total). São encenados textos de diferentes gêneros e estilos, abrangendo desde Martins Pena, com *O Noviço* (1845), até Goulart de Andrade, com *Sonata ao Luar* (1908), incluídos dois textos do organizador (*O Dote* e *Vida e Morte*).

Prosseguindo com os aspectos da natureza física do ser humano que nos levam ao riso, V. Propp (1992, p. 49) destaca, na literatura satírica e humorística, a comicidade gerada por certas ações e funções corporais, especialmente aquelas referentes à *comida*. Embora o *ato de comer* em si não seja cômico, será objeto risível à medida que revele defeito moral dos comensais. Mais de uma vez, em nosso *corpus*, esse recurso é utilizado. Vamos a um exemplo:

Pobres animais! (61, p.118-119) põe em cena a esposa, D. Ana, que espera o marido para jantar, com a mesa posta. Ao chegar, Silva se desculpa pela demora e informa-lhe ter se associado a uma entidade protetora de animais. Daí em diante, tudo o que diz, enquanto come, sobre o motivo desse gesto, sobre a justificativa de tal sociedade, é alternado com os maus-tratos a seu cão e, diante da indignação da mulher, diz-lhe ser defensor dos animais que não o incomodem. Após o jantar, debruçados a uma janela, Silva atira em um gato que vivia entrando-lhe em casa.

Não é por acaso que o diálogo ocorre durante a refeição, pois a *comida*, bem como o *ato de comer*, aqui constituem motivos cômicos. O discurso do marido, em prol dos animais irracionais, torna-se inválido à medida que sua atitude em relação aos animais próximos (seu cachorro, o gato vadio) é extremamente cruel. Na verdade seu gesto, motivado pela leitura do jornal, de filiar-se àquela sociedade nada mais era do que uma convenção social, para pertencer a alguma agremiação.

A arquitetura dos diálogos serve muito bem ao propósito de explicitar essa contradição: a personagem Silva comenta a sociedade protetora, a comida servida – de forma sempre elogiosa –, o incômodo causado pelo cão, novamente fala acerca da comida, sobre a melhor forma de se desfazer do animal doméstico, enfim a incoerência entre fala e a ação fica evidente para o leitor/espectador.

Podemos concluir que, ao mesclar o discurso em favor dos animais com a desumanidade dos atos praticados contra os bichos domésticos, Silva animaliza-se, aproxima-se do grotesco¹⁴ e, por isso, é alvo de sátira e do riso de zombaria. O tema básico desse minidrama é a hipocrisia, a qual, dentro da literatura cômica e satírica, tem vasto uso, pois, segundo muitos teóricos (Hobbes¹⁵ é um deles), juntamente com a avareza e a vanglória, é extremamente condenável em todos os tempos e lugares.

Na obra estudada, há considerável galeria de hipócritas, não apenas homens, mas também mulheres; não seria difícil encontrá-los no interior da sociedade carioca, a qual, de acordo com C. Braga (2003, p. 44-46), desde 1906 sofria com a baixa da agroindústria do café, e em que, mais do que nunca, era de suma importância manter a posição social. Não nos é difícil deduzir, desse modo, que manter ou ostentar uma determinada posição, mesmo que fosse só na aparência, seria vital para determinadas pessoas ou grupos de então. O nosso dramaturgo sabia retratar essa sociedade com maestria.

O espaço doméstico observado no texto, protegido e assegurado pelo direito da propriedade (consolidado pela Constituição de 1891), funciona como espaço privilegiado para a construção dramática, pois nele a aparência ditada pela convenção social dá lugar à essência, isto é, os defeitos e falhas podem mais facilmente ser desmascarados.

¹⁴ *Grotesco* aqui na acepção de W. Kayser (1986, p. 40): expressão mista de surpresa e de angústia diante da desagregação do mundo própria da modernidade, um mundo que é o nosso mundo sendo, ao mesmo tempo, alheio a nós.

¹⁵ Segundo Skinner (2002, p. 65).

7.2 Semelhança

A *semelhança* física ou espiritual, entre duas ou mais pessoas, leva-nos a rir, visto que nos faz acreditar na falta de uma característica essencialmente humana – a individualidade –, e isso consiste num defeito passível de tratamento cômico, de acordo com Propp (1992, p. 56).

No minidrama *O caso do dr. Urbino* (23, p. 65-66), encontram-se numa rua qualquer dois colegas médicos (Mata e Eça), que discutem coisas da profissão e opinam a respeito da não expulsão de outro médico estrangeiro (Urbino), que teria desacatado autoridades brasileiras e era acusado de homicídio em seu país. Por nenhum desses motivos Eça baniria o forasteiro, principalmente pelo último, pois, se assim fosse, o Rio contaria apenas com meia dúzia desses profissionais. Ao final, Mata declara o motivo que o levaria a expulsar o estrangeiro: a concorrência, sobretudo agora com a propaganda do escândalo.

Nesse texto, embora as personagens não sejam fisicamente semelhantes, são totalmente parecidas pela profissão e pelo modo de pensar. Tanto assim que chegam a falar juntas, em certa parte do diálogo. À medida que constatamos essa semelhança, ela se torna cômica, porque os dois indivíduos, por meio dela, parecem apenas um. O defeito exposto é a falta de valores morais – só se interessam pelo caso da perspectiva econômica para ambos – e éticos – em seu discurso, quase todos os médicos da cidade (Rio de Janeiro da época) têm mortes nas costas, menos eles. Discurso que já tinha sido invalidado antes, pois, logo no começo, reclamam ambos de terem perdido algum paciente. O riso é o de zombaria devido à gravidade da falta. Notamos ainda a comicidade dos nomes: Mata/Eça e a das profissões.

Além da comicidade garantida pela figura do médico, que será abordada no momento oportuno, o episódio real, ocorrido com o médico português (certamente veiculado em jornais, no início de 1907), ao tratar da saúde pública, muito provavelmente trazia à memória fluminense a verdadeira “guerra” desencadeada em 1904 pelo decreto que tornava obrigatória a vacina contra a febre amarela. Segundo M. Pamplona (2002, p. 77-78),

Entre os dias 10 e 15 de novembro, com maior ou menor intensidade, o Largo de São Francisco encheu-se de gente, e as ruas adjacentes [...] transformaram-se em novos palcos de luta. [...] Multidões armadas com paus, pedras e algumas poucas armas de fogo resistiram aos rifles, sabres e lanças dos policiais. A partir daí, os tumultos populares tornaram-se bem violentos, ultrapassaram as áreas centrais da cidade, alastrando-se em direção aos bairros.

Mais adiante, veremos que essa revolta se estende contra a polícia, e contra os profissionais da área da saúde, uma vez que representavam o governo e a sua autoridade despótica, que propunha a invasão das residências, com o intuito de sanear a cidade. Notamos, com isso, que motivos não faltavam para que a sátira àquela profissão agradasse ao público da época.

A teoria proppiana (1992, p. 58) inclui, nesse campo da comicidade da semelhança, a *repetição* (de palavras ou de ações), pois essa revela a falta de caráter criativo (sendo único e vivo, o ser humano não pode se repetir) ou significativo em geral.

A repetição encontra-se nos textos selecionados desnudando tais defeitos, como, por exemplo, em *Um apaixonado* (42, p. 91-92). Nesse minidrama, a personagem masculina Teles, de modo desesperado, repetidamente faz contas e pergunta à mulher pelos bens (a caderneta de poupança, os brincos de brilhantes, as economias da esposa, o relógio dele, o anel de brilhantes dela). O suspense se dá tanto para a esposa quanto para o leitor/espectador, já que, na ânsia de obter a soma desejada, o marido nada explica à mulher, a qual chega a acreditar que estavam penhorados. A tensão vai se desfazendo à medida que o marido se confessa apaixonado pelo teatro, o bom teatro, aquele com artistas de primeira ordem, portanto caro, e finalmente anuncia que a atriz principal do espetáculo é a italiana Eleanora Duse (famosa e muitíssimo admirada entre os brasileiros). Ele esclarece ainda a grande quantia de dinheiro necessária, uma vez que iriam ao teatro ele e a mulher, obrigatoriamente. A explicação final de Teles revela sua verdadeira paixão:

T. – Filha, a arte dramática antes de tudo! Eu seria capaz até de roubar, contanto que visse a Duse!... (AZEVEDO, 1977, p.92).

Resta à mulher apenas chorar.

Nesse minidrama encontramos um típico casal carioca de classe média, cujo marido provavelmente é funcionário público. O ambiente retratado é o interior da casa (sala de jantar). Ambos tratam-se por “tu”, fato que, além de indicar a intimidade familiar (estamos no início do século XX), aproxima o leitor dos acontecimentos e garante verossimilhança ao texto. Existe a preocupação com o futuro a qual aparece na referência à caderneta de poupança.

Conforme ressalta Propp (1992, p. 56), para a construção da comicidade, não basta a presença do defeito, é necessária a sua “repentina e inesperada descoberta”. Aqui a repetição de ações da personagem masculina – fazer contas e perguntar pelos bens – aliada ao seu discurso de louvação à arte teatral constituem recursos cômicos, na medida em que antecipam, para o leitor/espectador, um defeito da personagem: sua mesquinhez.

Outro recurso que se observa nesse minidrama é o do exagero: o desespero de Teles é exacerbado, quer liquidar a poupança, penhorar todas as jóias, pedir dinheiro emprestado. A afirmação de que seria capaz até de roubar para ver a famosa atriz é o ápice do exagero cômico. Salta aos olhos também o preço do espetáculo, embora, na vida real, as apresentações das companhias estrangeiras, como já vimos, custassem caro. Sem falar na malícia sutil, mas facilmente percebida pelos leitores homens, ao compor um Teles alucinado pela famosa atriz estrangeira. Existe, ainda, a crítica àquela parte da sociedade, representada pela figura de Teles, que considera grande apenas o teatro trazido de fora, pelo qual valeria a pena qualquer sacrifício.

A *repetição* de ações, o *exagero*, a *perseguição de um objetivo* (ir ao espetáculo/ ver tal atriz) que se mostra mesquinho aos olhos da sociedade, a *quebra de expectativa* decorrente da surpresa – o marido parecia estar aflito por motivo sério e de fato não o era – geram aqui o riso. Ao agir de maneira mecânica, por meio das repetições, e mostrar-se insensato à sociedade da época (pretender gastar grande soma em objetivo que interessava unicamente a ele), a personagem masculina abdica de sua condição de humana – viva, não repetitiva e sensata, tornando-se, dessa forma, alvo do riso de exclusão, de zombaria.

Teles concretiza o tema do “apaixonado”, eufemismo para *alucinado*, *louco*, *desajuizado*. A personagem feminina, por sua vez, age com total submissão. O homem, no papel de marido, pode dispor tanto dos pertences da esposa – representados pelos brincos, pelo anel, pelas economias -, quanto da própria mulher, já que esta deverá acompanhá-lo ao teatro, sendo isso do seu agrado ou

não. Cabe à mulher, nessa sociedade de feições burguesas, o papel de adorno. O choro feminino com que a cena se encerra é prova contundente da falta de palavras e também de ação da esposa, e tal falta reforça o seu perfil de objeto.

A. Azevedo, em seus minidramas, algumas vezes estende sua habilidade de cronista teatral e seu devotamento ao teatro aos assuntos tratados por algumas dessas cenas. Não é difícil encontrar, portanto, em material apropriado, sua admiração por certos atores, atrizes, textos, representações, críticos, enfim por todos os aspectos ligados ao fazer teatral. Na cena comentada, tem destaque a atriz italiana Eleanora Duse (1858-1924), muito admirada pelo dramaturgo maranhense, a qual vem para o Brasil a fim de representar as peças de H. Ibsen e as de Maeterlinck. Duse, além de talentosa, era muito bonita, o que consistia num verdadeiro horror para as esposas ciumentas.

Outro exemplo de repetição está em *Cinematógrafos* (60, p.116-118), com um casal, Baltazar e D. Inês. Voltando da rua, o pai pergunta pelas filhas, e a mãe o informa de que foram ao cinema. Baltazar recebe a mesma resposta ao perguntar pelos filhos, pela criada e pela copeira (cada um fora a um cinema diferente). Ele reclama, pois, dada a quantidade de cinemas à disposição, estavam gastando muito, e, para as moças, o cinema era inconveniente, não por seu conteúdo, mas por serem as salas escuras e permitirem, desse modo, ousadias de malandros, como o caso ocorrido, num dos tais cinemas, em que uma garota gritara, porque fora beliscada. Depois de ouvi-lo, a mãe sente-se arrependida de tê-las deixado ir. Logo em seguida, chegam as filhas alegres e faladeiras, e D. Inês comanda que marchem para o quarto e se dispam, pois, ela, alegando que havia muitas pulgas nos cinematógrafos, pretendia examinar o corpo das filhas. Para o marido, porém, assim que as filhas saem, confessa que as investigará à procura de marcas de possíveis beliscões.

A comicidade desse minidrama está presente desde o início quando, a cada pergunta sobre o paradeiro das pessoas da casa, Baltazar ouve como resposta que cada uma delas estava num determinado cinema (e não são poucos: quatro filhas, Juca, Cazuza e Zeca – filhos, a criada e a copeira). O recurso da repetição é vital para a construção do cômico nesse texto. A palavra *cinematógrafo* ocorre pelo menos quinze vezes nos diálogos. Além disso, a ação se resume em uma repetição de perguntas e respostas, que manifestam a não vivacidade de ambos antecipa para

o público (leitor e espectador) um defeito, que se revelará na atitude infundada da mãe: vemos aqui exagero e excesso de zelo por parte do pai e da mãe, já que as filhas estavam no mesmo cinema e, ainda que tivessem chegado alegres e agitadas – possível indício de algo diferente - um caso isolado (da garota beliscada) não deveria ser generalizado para todas as que fossem ao cinema. Esse minidrama traz por tema o excesso de zelo dos pais, e o riso suscitado é o de zombaria.

O assunto central dessa peça são os divertimentos culturais, representados pelos cinematógrafos, na época já espalhados por toda a cidade, e, segundo a opinião de muitos, concorrentes do teatro por serem mais acessíveis e chamarem mais a atenção do público jovem. Esse tipo de diversão, contudo, deixa de ser apropriado para as moças de família desacompanhadas da figura masculina, pois o ambiente escuro encorajaria e possibilitaria ações de mal-intencionados.

F. Sussekind (1987, p. 136-139) analisa dois episódios em que A. Azevedo aprecia o cinematógrafo, visto com “bons olhos” pelo dramaturgo maranhense desde 1897. O primeiro deles dá-se no jornal *A Notícia*, em 1901, em sua crônica semanal sobre o teatro, ao comentar ser digna de gravação pelo cinematógrafo e de um fonógrafo a atuação da atriz Clara Della Guardia em *Come le foglie* (de Giacose). O segundo, em 1906, numa crônica de *O País*, na qual o dramaturgo relata e elogia uma sessão particular do cinematógrafo de “Bhering & Cia”. Para a pesquisadora (1987, p. 139), em ambas as situações, o que move A. Azevedo não é a percepção do cinematógrafo como arte, mas sim como instrumento capaz de fixar a arte localizada em outros objetos, as representações teatrais, por exemplo. Desprovido de materialidade própria, o cinematógrafo aparece, na crônica do momento, avaliado de acordo com a qualidade das “vistas” (expressão usada pela autora) reproduzidas, ou seja, não como um fim em si, mas como um meio e, portanto, neutro.

No minidrama acima, de outubro de 1907, até esta data, ao que nos parece, o dramaturgo mantém aquela postura, uma vez que a novidade (o cinema) se coloca como mais acessível, mais atraente e, até certo ponto, perigosa não por si – as fitas eram decentes -, mas pelas circunstâncias que envolviam a projeção – salas escuras.

7.3 Diferença

“Toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula”. A partir dessa afirmação, Propp (1992, p. 59) analisa o que considera de mais difícil e complexo na explicação do cômico cuja matéria é a diferença. Uma vez que o homem estabelece para si um padrão físico, moral e intelectual de normalidade, tudo o que contrastar com esse padrão será dado como disforme ou deformado. No interior dos grupos humanos, portanto, devem ser seguidas normas de ordem social, política e pública, as quais nem sempre estão escritas, no entanto, são conhecidas e aceitas como ideais pela coletividade. O desvio de alguma dessas normas, ou o conflito entre dois modos de viver, pode ser usado para a comicidade.

Podemos observar a comicidade baseada na diferença em vários textos da obra estudada, principalmente por ser propósito de A. Azevedo colocar em cena a efervescente população do Rio de Janeiro, com sua riqueza e multiplicidade, seus contrastes e contradições. Um exemplo está em *O novo mercado* (76, p. 140-142), cujas personagens são vendedores, compradores e curiosos. A cena apresenta tais personagens, no dia da inauguração de um mercado, situado na praia de D. Manoel. Cada discurso apresenta variado sotaque (quitandeira – falar mesclado entre o português e a língua africana nativa; vendedores e carregadores – sotaque lusitano) e variada compreensão do mercado novo, de fatos cotidianos recentes etc.

Ao compor a cena com as diferenças atuando (de forma exagerada, é claro), a comicidade surge do contraste de opiniões, de práticas, da variedade de assuntos, inclusive referência ao conteúdo de *Liquidação* (45, p. 95-96), outro texto de *Teatro a Vapor*. A fala, logo no começo da cena, de um curioso: “A casa é nova, mas os inconvenientes são os mesmos” denuncia não só a falta de alimentos na cidade, a falta de higiene pública, os apertos salariais expressos na seqüência, mas também a permanência dos problemas enfrentados pela maioria da população, não obstante o novo regime político.

O fechamento dessa cena permite também o duplo entendimento, porque novamente cabe a um curioso perguntar para si (antecipando a pergunta que o autor gostaria que o leitor/espectador fizesse), vindo ao proscênio, quando haveria no Rio um mercado decente. Dada a situação da época, quando haveria para a vida

naquela cidade e, por extensão, no Brasil, condições decentes? Durante a cena, o riso é o de zombaria, ao serem revelados contrastes e contradições de um mesmo povo.

A cena comentada, pela rápida movimentação, pela crítica política e social, pela figura do curioso a quem cabe, de modo explícito, expor as mazelas da capital federal (chega inclusive a lembrar a personagem *monsieur du paterre* da revista, cujas intervenções, de acordo com N. Veneziano (1991, p. 144), além de explicitarem de forma lúdico-didática a metalinguagem desse gênero, teatralizavam, as expectativas do público), se aproxima muito daquela da revista. Convém reforçar aqui a realidade de caos urbano, vivenciada pela população naquele momento, decorrente das transformações que tomam conta da capital, caracterizando-a, segundo C. Braga (2003, p. 58), como “um espaço marcado por constantes modificações, das quais as revistas de ano, com sua rapidez de imagens são a melhor tradução”.

Sobre a relação entre as revistas de A. Azevedo e a sociedade daquela época, esclarece-nos F. Süsskind (apud BRAGA, 2003, p. 58-59) que o espaço público passa a ter destaque naquele gênero, porém, no teatro, a população percebe de forma leve e divertida as súbitas mudanças ocorridas à sua volta e, ao menos aí, tem a impressão de dominá-las.

7.4 Homem com aparência de animal

“Porco, asno, camelo, gralha, cobra etc”, quando dirigidos ao homem, tornam-se cômicos, de acordo com Propp (1992, p. 66-67), pois o leitor/espectador associa as características negativas atribuídas a esses animais ao sujeito assim nomeado e ocorre, então, um rebaixamento da pessoa ao plano do animal. Esse potencial cômico dos animais já estaria presente desde a Grécia antiga, segundo o teórico, com Aristófanes (445-386 a.C.), cujas obras *As aves*, *As vespas*, *As rãs* trazem animais personagens que divertem ainda hoje. Em *Teatro a Vapor*, notamos esse procedimento.

A *domicílio* (25, p. 68-69) apresenta mãe (D. Mariana) e filha (Quinota), na sala de jantar, costurando, quando a copeira (Faustina) anuncia um senhor. Depois da discussão acerca de ser correto ou não receber um homem sem a presença do

dono da casa, Mariana o atende e descobre tratar-se do banqueiro do jogo de bichos, o qual, devido à perseguição da polícia, decidira ir até a freguesia. Oliveira, o bicheiro, anota em seguida as apostas da mãe, da filha e, por último, da empregada e sai. A alegria da filha, dada a possibilidade de jogar todos os dias, encerra o texto.

Ao tomar nota das apostas, a personagem Oliveira justapõe as personagens aos animais escolhidos por elas. O riso de zombaria ocorre quando, ao lermos/ouvirmos as notas, constataremos a associação favorecida pela organização sintática das frases do bicheiro: menina-gato, senhora-macaco-coelho e criada-cavalo.

A interpretação dos animais, além de subjetiva (varia de acordo com a pessoa e com o grupo), é também flexível no tempo (o texto foi escrito há um século) e no espaço (a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal), portanto a leitura, a seguir, deriva da nossa interpretação do que pode ser encontrado no próprio texto.

A filha, pelo discurso, revela-se interesseira/ardilosa como um gato, pois, num primeiro momento, pede à mãe que receba a pessoa recém-chegada, imaginando que seria o futuro namorado/noivo, em seguida, insiste para que Mariana jogue e o faz primeiro (poderíamos pensar ainda na associação que se faz entre *gato* e *sensualidade*).

Por sua vez, a personagem da mãe se aproxima do macaco pela imitação, uma vez que aposta, pois “todos” (toda a sociedade) o fazem e, assim que a filha aposta, também o faz. Segundo Propp (1992, p. 38), o macaco é o mais ridículo de todos os animais, porque é o que mais se parece com os homens. Quanto ao coelho, o texto não nos fornece mais pistas além do nome da personagem – Mariana¹⁶: da junção de *Maria* (do hebraico) = “senhora”, mais *Ana*, (também hebraico) = “benéfica”, que resultaria em “senhora bondosa”. A conotação, nesse caso, seria negativa, isto é, a personagem se associaria ao coelho pelo excesso de docilidade, de submissão.

Quanto à empregada, seu discurso é marcado por vícios, o que garantiria a metáfora com a brutalidade do cavalo, ou até com a rusticidade de um “burro de carga”. Uma vez que jogar é para a sociedade um defeito moral – o jogo do bicho aqui já havia sido decretado ilegal –, os traços negativos conferidos aos animais apontados transferem-se para as personagens, cumprindo o papel de rebaixá-las.

¹⁶ Consultamos, para tanto, um dicionário de nomes, disponível em meio eletrônico a ser discriminado nas referências.

Essa desumanização revela-lhes um defeito, uma fraqueza, pelo que serão punidas com o riso de zombaria.

Na época assinalada, o vício do jogo, de modo especial o jogo dos bichos (como era conhecido), segundo C. Braga¹⁷ (2003, p. 72), é assunto muito freqüente então. A julgar tal recorrência nas obras, outro pesquisador, M. Silveira (apud BRAGA, 2003, p. 72), conclui que o jogo deveria entusiasmar os brasileiros de fato, mais até que hoje. Por nosso turno, acrescentaríamos aos motivos expostos o seu caráter lúdico, que, de acordo com N. Veneziano (1991, p. 171), nortearia a escolha de tal assunto pelo escritor, sobretudo o de teatro de revista.

7.5 Profissões

Representar uma *atividade humana* do ponto de vista cômico é procedimento bastante fértil, segundo Propp (1992, p. 80), principalmente, se, por meio dessa atividade, descobrimos o caráter de quem a exerce. O pesquisador recorda-nos variada lista de *profissões* alvo de sátira: barbeiro, cozinheiro¹⁸, alfaiate, médico¹⁹, professor, cientista etc.

Entre as cenas escolhidas, estão *Os fósforos* (55, p.109-110), cuja figura central é um padre. O cenário se modifica um pouco, pois a sala passa a ser modesta, as personagens são: o pai, padre Thomaz, a mãe, Nhá Tereza, mulata gorda (uma das poucas, dentre os minidramas, a ter descrição física), e seis filhos.

O pai retorna a casa, indignado com o pouco dinheiro recebido de uma família rica por uma missa de defunto e, depois de saber que os filhos estão descalços, queixa-se de não mais ser bom emprego o sacerdócio, principalmente para quem tinha mulher e filhos como ele. Maldiz outro padre que estaria denegrindo a profissão ao vender fósforos pelas ruas, trajando a batina. E, diante da acusação de também desonrá-la, alega nunca tê-lo feito em público. Exaltado, lembra que Jesus expulsara

¹⁷ cuja obra referenciada abrange principalmente as peças que foram representadas durante a Primeira República.

¹⁸ A. Azevedo usou com genialidade esse recurso, compondo o cozinheiro purista da peça *O badejo* (1898).

¹⁹ Propp (1992, p. 82) esclarece-nos a preferência mundial dos escritores satíricos pela figura do médico, vista já nas primeiras comédias européias, na *Commedia dell'arte* italiana. Pode também ser encontrada repetidas vezes em Molière (*O médico volante*, *Médico à força*, *O doente imaginário*), em quem nosso dramaturgo se inspirava. Nos palcos brasileiros, recordamos *As doutoras* (1889) de França Júnior.

os vendilhões do templo, e, nesse ponto, Tereza pergunta-lhe se Cristo o fizera pelo fato de venderem fósforos. Diante da negativa dele, pois àquela época ainda não tinham sido inventados, dá-se a sentença da mulher:

T. – Nem as balas, que você vende, ou manda vender, porque as missas não chegam. E se você não tivesse remédio senão vender fósforos na rua, de batina, para dar de comer a estas crianças, você vendia mesmo! Ora aí está! Vamos almoçar! (AZEVEDO, 1977, p.110-111)

Na presente cena, o sacerdócio está totalmente desvinculado do papel espiritual, pelo tratamento que a figura de Thomaz lhe confere: uma atividade como outra qualquer para se obter o sustento da família. A comicidade reside aí, porque, como tal, há maior ou menor ganho (decorrente dos atos sacerdotais – rezar missas, encomendar almas etc), concorrência (o padre italiano vendedor de fósforos) e necessidade de aumentar a renda (balas feitas em casa, vendidas por ele ou por outros).

Os diálogos iniciam-se de maneira absolutamente comum: o pai chega a casa, abençoa os filhos pequenos, pergunta se os maiores já estão no colégio, reclama com a mulher do que recebeu e passa em seguida a comentar os acontecimentos do dia. Aquilo que transforma atos comuns em alvo de sátira é o fato de o marido ser padre, atividade considerada pela sociedade incompatível com o aspecto financeiro, material, e investida de grande responsabilidade, pois o sacerdote deve ter moral ilibada para “servir de pastor às suas ovelhas”, ou seja, liderar espiritualmente seus seguidores.

Thomaz não é casto, não aceita a pobreza, esta é circunstancial – muitos filhos, pouco salário -, tampouco é caridoso. Nem mesmo com os padres vindos de fora. Seu discurso, portanto, de que a batina é sagrada e, por esse motivo, o padre vendedor de fósforos na rua estaria profanando e denegrindo a classe torna-se cômico por enfatizar a hipocrisia da personagem. Esta chega a dizer que, desde que não em público, tudo se pode fazer, expondo a dupla moral da sociedade: pública *versus* privada. Quanto maior o distanciamento entre o discurso e as ações, mais contraditória e cômica é a personagem, e o riso gerado aqui é o de zombaria.

Mais uma vez um dos conflitos da peça deriva da realidade experimentada na época, que é a grande afluência de estrangeiros para a capital, nesse caso específico, italianos e, diferentemente da cidade de São Paulo (e região) para onde

esses imigrantes se dirigirão em maior número, no Rio, a maioria dos estrangeiros será de portugueses.

Quanto ao tema anticlerical, é largamente utilizado nas produções cômicas e satíricas, uma vez que a exposição de defeitos dos representantes da Igreja se mostra mais cômica, porque infringem dupla norma: a terrena e a espiritual. Em todo caso, a sátira recai sobre os homens, e nunca sobre a religião em si.

7.6 Paródia

Acerca da *paródia*, diz-nos Propp (1992, p. 84) que essa

consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização.

Por meio de tal definição, não só aquilo que o indivíduo produz, em termos artísticos, mas também a própria pessoa (gestos, andar, fala, mímica, jargão profissional etc) pode ser objeto de imitação, de paródia. Mais adiante o teórico russo salienta dois aspectos importantes desse recurso, a saber: é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social, haja vista seu grande emprego no folclore mundial; sua comicidade reside em revelar uma fragilidade do que é parodiado, caso contrário, a paródia deixa de ser cômica.

Haveria paródia nos minidramas de *Teatro a Vapor*? Rigorosamente não, mas encontramos o que A. Martins (1988, p. 50) denomina *epílogo paródico*, isto é, a utilização feita por A. Azevedo de um texto já pronto (aqui teatral) de outrem. Vamos a um exemplo:

Quebradeira (99, p. 174-176) apresenta como primeira rubrica tratar-se de epílogo à peça *Quebranto* de Coelho Neto, especialmente composta para a Exposição Nacional, de 1908, neste trabalho já referida. Em cena estão Dora e Josino (personagens retiradas da citada peça), agora casados, discutindo a melhor maneira de saldar as dívidas. Boa parte do discurso de ambos tem por referente a trama usada em *Quebranto*. O marido não quer saber de trabalhar e, por esse motivo, aconselha a esposa a “tirar” dinheiro de um comendador que a assediava.

Logo em seguida, com a chegada desse visitante, Josino alega, para sair, negócio urgente e demorado a tratar. Com o marido fora de cena, Dora, diante do espanto do outro com a atitude de Josino, alerta-o que tal concessão iria sair-lhe bem cara.

Compreendemos a cena, mesmo sem conhecermos aquela de Coelho Neto. Contudo, muito do que se diz e a forma como se age ganham maior expressividade quando nos voltamos ao texto de origem. Resumidamente, os protagonistas de *Quebranto*, Dora e Josino, pretendem aplicar um golpe em um interiorano amazonense, enriquecido pela borracha. Nesse drama encontramos várias críticas àquela sociedade carioca “obcecada pela aparência, pela manutenção do *status* social”, nas palavras de C. Braga (2003, p. 46). Também segundo a autora, Josino já não representa o “bom malandro”, mas o indivíduo para quem a aparência importa mais que qualquer outra coisa.

Levando-se em conta que os escritores de drama daquele período, ainda segundo a pesquisadora (2003, p. 42-55), pautavam-se principalmente pela pretensão de teatro “sério”, restringindo-se ao modo europeu de fazer dramaturgia, que lhes conferia uma certa artificialidade e conseqüente falta de público, A. Azevedo, ao parodiar parte daquele texto e propor-lhe final cômico, brinca também com a ânsia de muitos autores brasileiros em alinhar-se com modelo europeu considerado “erudito”.

Outro procedimento cômico usado aqui, excetuando-se o da *paródia*, é o do *fazer alguém de bobo* (que veremos adiante), pois Josino, ao querer enganar, não sabe, contudo, que já está sendo enganado. O riso é o de zombaria, e o alvo é a figura do homem sem escrúpulos, representada pelo marido.

7.7 Exagero cômico

Partindo do que até aqui foi exposto, o mostrar os indivíduos piores do que são na realidade implica por si exagero e tal ingrediente da comédia já vem sendo assinalado desde Aristóteles (séc. IV a.C.). Esse recurso do *exagero* enquadra-se na comicidade quando servir para desvendar um defeito, segundo a definição de V. Propp (1992, p. 88). Em *Higiene* (36, pp.82-84), marido (Sousa) e esposa (Candinha) recebem Madureira – visita inesperada -, para jantar. O diálogo transcorre durante a refeição, e são numerosos os pratos servidos: sopa, ostras,

bifes, batatas, pão, lingüiça, vinho, cerveja, carne assada, geléia inglesa, laranja, café. Como não se serve de nada, pois, na opinião de cada especialista, esses alimentos fariam algum mal, o visitante acaba desmaiando de fome (não comia havia três dias).

Outra vez a estratégia de A. Azevedo é nos fazer flagrar a vida de um casal à hora da refeição. A comicidade está construída por meio do *exagero cômico* relativo tanto à quantidade de alimentos servidos, excessiva mesmo para uma casa abastada, quanto ao número excessivo de desculpas apresentadas por Madureira, diante de cada prato, para recusá-lo. A caracterização da referida personagem, na rubrica externa – “escanifrado²⁰ e lívido”, “defunto ambulante” -, já antecipa para o leitor/espectador o atual estado de saúde de Madureira. Utilizando a mania da cultura física promovida pela reviravolta sanitaria da época, juntamente com o exagero cômico, nosso dramaturgo constrói uma cena cujo objetivo, além de dar prazer (fazer rir), é satirizar os excessos quanto à questão da saúde pública.

Acerca da mania da cultura física em detrimento da intelectual, informa-nos A. Martins (1988, p. 47) que aquela invade a cidade na virada do século e pode ser apreciada em outras comédias de A. Azevedo: *Casa de Orates* (1882) e *As Sobrecasacas* (1904) – adaptação de uma farsa de Labiche.

7.8 Malogro da vontade

Outro recurso de comicidade advém daquilo que Propp (1992, p. 94) nomeia de *malogro da vontade*, ou *frustração de propósitos*, nas coisas pequenas do cotidiano humano, causado por circunstâncias banais.

No minidrama *Reticências* (47, p. 98-99), há, mais uma vez, uma sala de jantar, onde estão mãe e filha. Esta, provavelmente adolescente, interroga aquela acerca do título de uma peça lido num jornal. A sua curiosidade se aguça, pois tal título termina em reticências. Como a mãe também não sabe o motivo disso, aguardam o pai. Melo, ao chegar e ser interrogado, a princípio tenta enganar a filha e por fim lhe confessa que tais pontinhos encobrem uma palavra feia. Apesar da insistência da filha, o pai revela o conteúdo apenas para a mãe. Ambos reclamam da qualidade atual dos espetáculos teatrais cariocas, uma vez que chegavam a

²⁰ “Muito magro”, segundo o *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*, 2004.

apresentar excessos de liberdade e ofendiam os valores morais. A filha, contudo, não se dá por vencida em sua curiosidade e afirma que saberá, por meio do primo, o significado do que oculta aquela pontuação.

As reticências do título da referida peça deveriam servir para encobrir, ocultar, aquilo que ofenderia a moral vigente, no entanto elas também incitam a curiosidade. Notamos que a comicidade se faz por meio da frustração de propósitos, primeiro da filha, pois quer saber algo e não o consegue, e depois dos pais, porque todo o esforço para esconder da filha a informação pretendida será em vão: outros se encarregarão de saciar-lhe a curiosidade.

A cena escolhida pinta com cores fortes essa sociedade, cuja crença está arraigada em valores morais extremamente repressivos, apenas a mulher casada pode saber determinadas coisas, conversas sobre sexo são tabu tanto entre mãe e filha, quanto entre pai e filha. Tal silêncio é então preenchido por informações, na maioria das vezes incorretas, de parentes ou amigos (no texto, o primo Zeca).

Sobre a última fala da filha, estudos que abrangem a família, entre os séculos XIX e XX, como, por exemplo, o de M. Perrot (1991, p. 173), esclarecem-nos que

Tios e tias, primos e primas ampliam a graus mais ou menos distantes [...] a nebulosa familiar, horizonte de correspondências, relações e solidariedades. [...] Em meios burgueses, eles formam o grupo mais habitual das recepções e a companhia privilegiada das férias, época de viagens e iniciações, inclusive sexuais.

Tendo em vista tal esclarecimento, ao declarar que consultará o primo Zeca sobre algo impróprio para ela, a personagem Dadá faz supor uma relação com ele que ultrapassa a de amizade familiar, pois envolve conhecimentos proibidos como o sexo e tudo o que a esse está ligado. Tal suposição pode ser reforçada levando-se em conta o sugestivo nome da personagem, escolhido pelo autor.

Assim como nos demais minidramas já apresentados, aqui o homem é o mantenedor do lar, e à mulher cabem as tarefas domésticas. O tratamento dispensado pela filha aos pais é o de terceira pessoa, e o deles à filha é o de segunda. Entre si os pais tratam-se por “tu”. Os genitores são chamados de “mamãe” e “papai”, e a adolescente, “senhorita Dada”. O autor consegue, assim, que o argumento de sua peça esteja totalmente fiel ao cotidiano desse carioca descrito e, ao mesmo tempo, mostra-lhe ser ridículo, e até inútil, ocultar informações aos filhos (principalmente as de cunho sexual), dado que a curiosidade faz parte da

natureza humana e, portanto, de uma maneira ou de outra, eles procuram satisfazê-la. Temos a curiosidade por tema, e o riso suscitado é o de zombaria.

Contudo é papel da comédia zelar pelos bons costumes e pela moral vigente, daí a crítica explícita a determinados nomes de espetáculos que se fazem impúblicáveis e aos próprios espetáculos pela má qualidade.

O espetáculo *Sorte de...*, assunto do minidrama, representa um período do teatro brasileiro, depois de 1906, mais ou menos, no qual os empresários estavam mais interessados na obtenção de lucro, e, por esse motivo, abundam produções cujo apelo erótico, por meio de danças e duplos sentidos, sobrepõe-se aos outros componentes da arte teatral.

7.9 Fazer alguém de bobo

Ainda no âmbito das tramas das comédias, nosso estudioso (PROPP, p. 100) aponta o *fazer alguém de bobo* como um de seus elementos fundamentais, principalmente no teatro popular. Podemos encontrar o citado recurso na cena abaixo.

Reforma ortográfica (49, p. 100-101) exhibe um barbeiro (o “mais sabichão que o céu cobre”) e um freguês, Isidro e Joaquim respectivamente, numa dada barbearia do Rio. O discurso de ambos trata da reforma ortográfica ocorrida havia pouco (aprovada em agosto de 1907 pela Academia Brasileira de Letras). Para o barbeiro, a reforma simplificaria a escrita, pois já não seria necessário usar as consoantes duplas, *ph* para *f*, nem as letras estrangeiras – *k*, por exemplo. O freguês discorda e afirma que não pagará a barba feita, porque só tinha *níkeis* com *k*; quando os tivesse com *que*, saldar-lhe-ia a conta. No fechamento da cena, Isidro mostra-se em dúvida se havia sido enganado com a desculpa da reforma.

O recurso de *fazer alguém de bobo* está bastante explícito acima, principalmente, porque a personagem ludibriada é justamente a que tem a fama de *sabichona*. Neste ponto temos o que Bergson (1983, p. 53) denomina *mundo às avessas*: o ladrão roubado, o velhaco trapaceado. V. Propp (1992, p. 102) constata que tal recurso é largamente usado na literatura folclórica, mormente nos contos maravilhosos, espaço onde o espertalhão e o gozador são moralmente absolvidos, isto é, o público leitor ou espectador tem por eles simpatia, não porque aprove o

engano, mas, sim, exatamente porque o enganado se mostra pouco esperto, bobó, medíocre e merecedor, portanto, do engodo.

Fazendo de boba a personagem do barbeiro, que é a favor da reforma ortográfica, o dramaturgo satiriza essa mesma reforma. Segundo Moser (AZEVEDO, 1977, p. 194), a posição de A. Azevedo acerca da grafia vigente já teria sido expressa por Frivolino (um de seus pseudônimos), no jornal *O país*, em 1901, para quem a língua mais veemente seria aquela a qual aprendera, ou seja, com *ph* para *philosophia*, com consoantes dobradas etc.

A desavença do nosso dramaturgo com puristas da língua também é notória como a acontecida entre ele e Castro Lopes, famoso latinista de então. Este, em suas campanhas contra o galicismo, segundo N. Veneziano (1991, p.136), introduziu cinesíforo para substituir *chauffeur*, convescote em vez de *piquenique* e muito mais. Isso, juntamente com suas “explicações estapafúrdias” para a origem de anexins, nas palavras de A. Martins (1988, p. 65), rendeu-lhe a *caricatura viva*, na figura do Doutor Sá Bichão, na revista *O Carioca*, de 1887, composta por A. Azevedo e Moreira Sampaio. A personagem usa em seus diálogos, de acordo com o pesquisador (1988, p. 65), “frases de César, máximas de Cícero, versos de Horácio e Virgílio, versículos do Eclesiastes” juntamente com as mais variadas sentenças em latim macarrônico, que lhe conferem alta comicidade.

Notamos ainda, no texto exposto, outros recursos cômicos: profissão (barbeiro, neste trabalho já abordada), uso da linguagem (as personagens falam e enfatizam, nas próprias falas, a grafia defendida) e exagero cômico (“barbeiro mais sabichão que o céu cobre”). O tema é o da pretensa esperteza, e o riso, o de zombaria.

7.10 Alogismo

Seguindo o esquema de Propp (1992, p. 107), há casos nos quais o fracasso da vontade ocorre devido à *falta de inteligência*; daí, a *estultice* e/ou a *incapacidade de associar causa e efeito*, expressas de modo disfarçado ou evidente, gerarem riso. Vamos a um exemplo:

Sala. Ao erguer o pano, a cena está vazia. Ouve-se cair lá fora a chuva. De repente abre a porta que dá para o corredor, e entram D. Basília, a Senhorita Bebê, sua filha, e o moço bonito. (AZEVEDO, 1977, p.122)

Essa é a didascália inicial de *Um moço bonito* (64, p. 122-124). A seguir, mãe e filha insistem para que o acompanhante (o qual as acolhera com um guarda-chuva, na rua) entre, sente, faça-lhes companhia, sirva-se de uma bebida. Tentam ambas estabelecer a todo custo amizade com o estranho, mas este as adverte quanto à insensatez de tal ação, pois várias notas jornalísticas denunciavam moços bonitos ou bem vestidos agindo, na verdade, como delinqüentes. Elas não acreditam ser tal o caso dele. Nesse momento, ouvem-se passos no corredor: o marido chegara e, na seqüência, ouve-se a voz dele exclamando por encontrar o guarda-chuva roubado. Ao entrar, encontra o moço, que se levanta e começa a gaguejar, e a filha esclarece ter sido ele que as trouxera para casa, porque chovia. O pai o reconhece como o ladrão dos Telégrafos (tivera o guarda-chuva ali roubado, dias antes), parte para o jovem com a intenção de bater-lhe. Imediatamente o moço bonito pula para o corredor e desaparece. Em seguida dá-se a fala do marido:

O M. – Olhem que vocês sempre hão de mostrar que são mulheres! Pois não têm visto o que a *Notícia* e outros jornais têm publicado a respeito dos moços bonitos? Hoje no Rio de Janeiro é preciso muito cuidado, etc (AZEVEDO, 1977, p.124).

Somente perto do final da cena é que descobrimos o motivo da pressa do rapaz como também o de suas advertências. Bastante divertida é a coincidência de o ladrão do guarda-chuva socorrer a esposa e a filha de uma de suas vítimas e o conselho que o próprio bandido dá para que elas não se deixassem levar unicamente pelas aparências. Essa mesma advertência elas receberão do dono da casa.

É explorada como elemento de comicidade, além da repetição e do exagero das situações, a *estultice* da mãe e da filha, revelada na insistência de ambas em estabelecer contato, amizade, com o estranho. Há ainda o gesto espalhafatoso, quase circense, do pai. Aliás, o pai de família é mostrado mais vezes, ao longo de outros minidramas, como fanfarrão, bufão, bazofeiro, com atitudes/falas espalhafatosas. O tema básico nesse texto é o da insensatez (feminina aqui), e o riso, de zombaria.

Para essa sociedade patriarcal, regrada por padrões morais severos, a mulher deve ser tratada como desprovida da capacidade racional; daí, apesar de lerem nos jornais estar a cidade cheia de malandros, não desconfiarem do moço mãe e filha, uma vez que seu julgamento se baseou nas emoções, nos sentidos: ele era bonito, portanto seria bom. Essa infantilização da mulher, promovida pela sociedade, pode ser observada inclusive na denominação da personagem adolescente *Senhorita Bebê*, fato recorrente em outros textos de *Teatro a Vapor*, ao serem nomeadas as personagens femininas jovens.

Além de ser associada ao *alogismo*, a figura feminina é campo vasto para a sátira e, sobre o aproveitamento desse recurso, há numerosos ensaios e pesquisas. M. Hodgart (1969, p. 79-107), por exemplo, utiliza um capítulo de sua obra para tratar do tema. O autor analisa a utilização da figura da mulher como alvo de comicidade e sátira desde a Antiguidade clássica (Grécia e Roma), depois, durante a Idade Média, até quase meados do século XX (1955). Em sua gênese estaria o papel tríplice que a mulher exerce na natureza: mãe, amante e destruidora. Essa figura, então, inspira nos homens, desde sempre, sentimentos ambíguos, pois eles se sentem atraídos e, ao mesmo tempo, aterrorizados por ela. Outro motivo, apontado por M. Hodgart (p. 79), para a predileção desse tema é o fato de, até bem pouco tempo, as obras serem escritas majoritariamente por homens. Apesar de bastante elucidativas, as explicações do estudioso, por serem complexas e detalhadas, nos fariam alongar demais esse ponto. Em outros estudos, mais específicos sobre a figura feminina azevediana, temos por certo que serão muito úteis.

Voltando ao texto escolhido para a descrição, o dramaturgo traz novamente à cena um dos veículos de comunicação mais importantes da época: o jornal. Ao pensarmos na forma como Arthur Azevedo divulgou esses minidramas, temos o espaço num jornal (*O Século*) destinado à divulgação de um texto dramático, que, por sua vez, faz referência a diversos jornais.

Observar, em *Um moço bonito* (64, p. 122-124), a mulher no papel de insensata não significa que A. Azevedo excluísse a possibilidade de o homem encarnar a insensatez. Desse modo, em *Uma explicação* (93, p. 166-167), ouvimos o pai explicar à família ter-se tornado mais popular a festa de S. Pedro que a de Santo Antônio ou de São João pelo fato de existirem, decorridos dezenove anos da mudança de regime – Monarquia para República – muitos jovens com o nome do antigo imperador (nomeados assim numa atitude de reação política e

sentimentalismo monárquico da parte de muitos), os quais festejariam como nunca o dia de S. Pedro! Nesse minidrama igualmente, o emissor dessa “pérola de sabedoria” é dado como uma pessoa que tem explicação para tudo, vale dizer, “metido a sebo”, como se dizia na época. No final da cena, a esposa elogia sua explicação, e ele se vangloria de não ser essa a primeira vez que o faziam. A verdade se revela apenas para o público, que ri zombeteiramente da falta de lógica daquela interpretação.

7.11 Mentira

A *mentira*, para ser cômica, precisa ser desmascarada, e o riso surge nesse desvelamento. Quando o mentiroso não é desmascarado diante de outras personagens que tomam parte na ação, cabe ao narrador, ou ao dramaturgo (nosso caso), desmascará-lo diante do espectador ou do leitor (PROPP, 1992, p. 115-117).

Encontramos esse recurso em *Festas* (19, p.59-60), cena em que o pai diz repetidamente às filhas, depois à esposa, não ter dinheiro para dar-lhes como prêmio (chamado na época *festas*) por ser véspera de Natal. Está irritado, já que, porque não tem dinheiro, recusará as *festas* à cozinheira, ao copeiro, à babá. Queixa-se das estratégias do barbeiro (caixa de música e bandeja) e do lixeiro (cartão com poema) para arrecadarem colaborações. Tanto se mostra injuriado, que a mulher sai da sala. Entra Eulália, a babá, a quem Arruda presenteia com brincos de ouro, dizendo-lhe que não poderia deixar de fazê-lo, sendo ela seu bem. A empregada dirá à patroa tê-los recebido do padrinho.

Aqui temos as personagens-tipo, representadas pelas filhas e mãe submissas (como era de se esperar neste estrato da sociedade fluminense do início do século XX). Sequer são nomeadas, seu recorte circunscreve-as à esfera do lar e aos papéis domésticos, da mesma forma os empregados da casa – cozinheira, copeiro. Funcionam como figuras que situam para o leitor/espectador a condição sócio-econômica de Arruda – pertencente à camada média alta da sociedade. Recebem nome somente o pai – Arruda; a ama-seca – Eulália, e o filho caçula – Fifi (apelido).

Mais uma vez se evidencia uma sociedade patriarcal e de aparências. Há ainda o estereótipo da mulata faceira, sedutora dos pais de família. O pai, o marido, supostamente está furioso pela falta de dinheiro para dar boas festas a todos, na

verdade gastara considerável soma a fim de agradar apenas a uma pessoa: a ama-seca.

A comicidade expressa-se pelo desmascaramento de Arruda, antes irritadiço e grosseiro com as filhas, lamurioso e descontente com a mulher, sovina com os serviçais; e, depois, alegre e faceiro quando se vê a sós com a ama-seca a quem dá um presente de grande valor. A mentira é revelada para o leitor/espectador justamente aí, “quando o oculto de repente se torna manifesto” (PROPP, 1992, p. 116). A mentira aqui encobre um defeito grave: o adultério, e o riso suscitado é o de zombaria.

Entre as convenções adotadas pela comédia de costumes, está, de acordo com A. Martins (1988, p. 45), a da infidelidade no amor, tanto masculina quanto feminina, infidelidade essa que precisa ser castigada. O castigo da personagem adúltera, no texto comentado, é o riso de exclusão que recebe do público.

7.12 Linguagem

De acordo com o pesquisador russo Propp (1992, p. 119), “a língua não é cômica por si só mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio”. Eis um exemplo:

A primeira rubrica de *A Lista* (4, p.37-39) informa o leitor sobre o local da ação: casa de Januário, sua ocupação: funcionário da Alfândega; estão em cena ele, a mulher e Saldanha, mulato “metido a sebo” que visita o casal. A partir da pergunta do mulato Saldanha a respeito do formulário de recenseamento (a lista), que todos da capital deveriam preencher, discutem os três sua obrigatoriedade e seu real propósito. Januário e Bibiana, esta sobretudo, resistem quase até o final da cena, mas o marido acaba aceitando os argumentos do outro. No entanto, ao ouvir a palavra “dados”, acredita se tratar de enganação a fim de convocá-lo para a guerra, pagaria, portanto, a multa, mas não preencheria a lista.

No texto acima a referência espacial não é precisa, os três conversam na casa de Januário, supõe-se que seja numa sala. O assunto do minidrama é um acontecimento cotidiano na vida de uma cidade em expansão como a do Rio de Janeiro de então: a necessidade de um recenseamento populacional. Encontramos as personagens-tipo marido e mulher, cujo pensamento se mostra pelo discurso

bastante simples (sobretudo o da mulher), e, como representam uma camada social mais modesta, desconfiam das atitudes e decisões do governo, devido ao fato de não as compreenderem.

A personagem do mulato sabido é composta pelo uso da linguagem, entre suas palavras, algumas são difíceis de serem entendidas, outras, provavelmente criações dele, como, por exemplo: *climatérica*, *anfibológica*, *circumcisfláutico* [sic]. A sua fala também é marcada pela colisão: “Não confunda uma faculdade financeira do fisco...” (linhas 17 e 18), “municipalício...mimoso...campinas” (linhas 18 e 19), “circunstância...climatérica” (linhas 13 e 14), “cívico...civilização” (linhas 28 e 29), “criatura...circumcisfláutica” [sic] (linha 43). Muitos dos vocábulos são polissilábicos, reforçando, desse modo, o pedantismo da fala: *municipalidade*, *homogênea*, *odorantes*, *inconsciência*, *civilização*, *ignorância* etc. e, dentre esses, vários proparoxítonos, marca de eruditismo: *domésticos*, *perímetro*, *climatérica*, *cérebro*, *cívico*, *anfibológica* etc. Outro traço já abordado de reconhecido valor satírico é o exagero, que pode ser medido nessa fala de Saldanha:

S. – Como não recebeu? É impossível! A distribuição foi geral e homogênea por todos os domicílios e lares domésticos do perímetro da capital! (AZEVEDO, 1977, p. 38)

Aqui predomina o riso de zombaria, que alveja não o casal modesto e desconfiado, e, sim, o mulato metido a sabido, já que ele concretiza a pretensa sabedoria. O procedimento cômico consiste em justapor a fala empolada do mulato àquela extremamente simples do casal. Por intermédio de tal contraste é que se desmascara para o público (leitor) o defeito de Saldanha: vaidade exacerbada.

A fala da personagem Saldanha, não obstante seu desempenho cômico, atesta a disposição do escritor em deixar falar a multiplicidade de que era composta então a capital federal, pois

No último quartel do século passado e na primeira década do atual [XX], através das falas das personagens da comédia de Arthur Azevedo, a população da cidade do Rio de Janeiro, em processo de mutação, se oferece como um rico laboratório das mais variadas expressões lingüísticas, ao lado de costumes e hábitos muitas vezes importados da Europa. Nada passou despercebido a nosso teatrólogo (MARTINS, 1988, p. 146).

A. Azevedo, de acordo ainda com o lingüista (1988, p.129) “era um brasileiro que escrevia para brasileiros com estilo, com ritmo, com sintaxe, com léxico e com

sotaque bem brasileiros”. Essa afirmação pode ser constatada em todas as falas das personagens (menos as estrangeiras, claro) de *Teatro a Vapor*.

7.13 Caracteres cômicos

Para a composição dos *caracteres cômicos*, Propp (1992, p.134-135) estabelece que o exagero previsto em sua composição, com a finalidade de mostrar as pessoas piores do que são realmente, requer certos limites, bem como uma medida certa, pois os aspectos negativos, os defeitos abordados, não podem provocar dor, repugnância ou desgosto no público. Em outras palavras, apenas os defeitos pequenos são cômicos, uma vez que, se, pelo contrário, atingirem a dimensão do vício, deixam o campo da comédia e passam àquele do trágico. A lista dos tipos cômicos apontada pelo estudioso é esclarecedora:

covardes na vida de cada dia (mas não na guerra), os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes, e os formalistas de toda espécie, os unhas-de-fome e os esganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens, as esposas despóticas e os maridos submissos etc. etc (PROPP, 1992, p. 135).

Nos minidramas escolhidos, notamos variada tipologia, mas escolhemos a que, de modo evidente, mais aparece nesses textos.

7.13.1 O português

N'Os *Credores* (54, p.108-109), a cena se dá na casa de um escritor. Esse escrevia, quando aparece o dono da venda que estava ali para cobrar-lhe. X (assim é denominado o referido literato) explica ainda que não recebera seus proventos. Para sua surpresa, Ribeiro não fora receber, ao contrário, ali estava para aconselhá-lo a fazer uma conferência no Instituto de Música. Justifica sua sugestão dizendo que um freguês literato saldou o que devia a um comerciante, conhecido seu, em consequência de ter feito uma palestra no tal Instituto. O escritor pergunta ao comerciante se este sabia o que era uma conferência. Ribeiro diz saber apenas que

era uma coisa que permitia pagar as contas. O escritor se propõe a fazê-lo, diante da insistência da mulher e do vendedor, mas falta-lhe o tema. Novamente o homem da venda sugere que trate dos impostos, porém como esse assunto não se prestaria a uma conferência literária, X se decide pelo tema “os credores”. Entusiasmado, o comerciante declara ir ao Instituto.

X. – Para me ouvir falar?

O H. da V. – Nam senhor; para receber a conta. (AZEVEDO, 1977, p.109)

Nós temos uma família às voltas com as despesas domésticas, assunto bastante comum não apenas naquela época. No entanto, a forma de tratamento é diferenciada pelo uso da figura do comerciante português, cujo sotaque carregado aparece transcrito por Azevedo. A comicidade se constrói não apenas pelo sotaque, mas também pelo raciocínio lógico (incorreto) utilizado por Ribeiro para atingir seu objetivo: receber a conta do literato. O público descobre, ao mesmo tempo que as outras personagens, de forma inesperada, a razão de o homem da venda se interessar em ir à conferência literária - o comerciante coloca o dinheiro acima de tudo, e o riso nesse caso é o de zombaria.

Como já abordamos aqui, de acordo com Propp (1992, p. 62), os estrangeiros tendem a nos parecer ridículos, pois manifestam cultura (costumes, gestos, idioma e vestuário) muito diferente da nossa, e é propriamente a constatação da diferença o fator de comicidade.

A. Azevedo, conforme nos esclarece N. Veneziano (1991, p. 133), adota o tipo do português em 1886, na revista *O Bilontra*, em que um comendador almeja ser barão. Usa aí um fato real, ocorrido na época com um comerciante português que fora enganado por aspirar a um título de nobreza. A partir de então, o português seria uma figura bastante promissora em sua obra, embora a intenção não fosse atacar aos portugueses, pois, conforme esclarece a pesquisadora (1991, p. 134), o dramaturgo maranhense não era jacobino. Tanto é cômica essa personagem que chegou até hoje, praticamente inalterada, nos programas populares de humor: comerciante, grandes bigodes e fácil de ser enganada, embora a sua leitura hoje seja diferente, dado o distanciamento temporal.

Por outro lado, esse minidrama aborda a situação econômica precária em que se encontravam os escritores da época (a personagem é literata e jornalista), e a camada média da população na qual estavam inseridos.

7.13.2 O sabe-tudo

Dois espertos (44, p.94-95) traz a figura do sabe-tudo duplicada pelas personagens Antônio e Manoel, descritos na didascália como portugueses com muitos anos de Brasil. Não há referência espacial, presume-se que a cena se dê na rua, mais provavelmente numa venda. Ambos discutem a situação política de Portugal e a programada vinda do rei português, D. Carlos, ao país. Aventam a possibilidade de também aquela pátria tornar-se república, pois seu monarca estaria aproximando-se ultimamente de países – França, Brasil – e de pensadores republicanos. Chegam à conclusão de que, embora o povo português seja a favor da monarquia, o seu rei o é da república.

Acima temos o tipo sabe-tudo acrescido da comicidade da semelhança: portugueses ambos, cujo pensamento é idêntico, falam juntos em determinada hora. Em outros textos de *Teatro a Vapor*, notamos a recorrência de tal uso; e são personagens escolhidas para encarnarem o sabe-tudo: portugueses (aqui há sobreposição de tipos: *sabe-tudo* e *português*), por exemplo, os do minidrama referido; mulatos (*sabe-tudo* e *mulato*), como exemplo aquele de *A lista* (4, p. 37-39); barbeiro, como o de *Reforma ortográfica* (49, p. 100-101), e pais de família/maridos, como aquele de *Uma explicação* (93, p. 166-167).

Esse papel do sabe-tudo, como é fácil perceber, é desempenhado pela figura masculina. Num período da vida brasileira (mais ou menos o primeiro decênio do século XX) regido por contrastes, incertezas, contradições, no âmbito político, econômico e social, o homem é representado como um ser que, apesar do caos reinante, busca assegurar seu papel na sociedade, ordenando-a de modo racional. A racionalização cai por terra, contudo, justamente porque ele não é o agente das mudanças, mas sim paciente, isto é, ele as sofre, porém sente necessidade de demonstrar o contrário, na maioria das vezes, sem sucesso.

7.13.3 O malandro

Em *Como se escreve a História* (69, p.129-131), encontramos:

Nos fundos de uma venda. Alguns fregueses estão sentados e bebem. Entre Zacarias, bamboaleando o corpo, de calças bombachas, paletó branco, lenço ao pescoço, cigarro atrás da orelha, chapelesque de palha posto à banda e cobrindo-lhe parte apenas da vasta carapinha penteada (AZEVEDO, 1977, p.130).

Assim que pede uma bebida, todos percebem estar Zacarias afônico, e entre si os fregueses debatem o motivo. Esclarece aquele ter dado “muitos vivas” a Rui Barbosa, no seu desembarque vindo da Holanda, já que estava extremamente orgulhoso por seu conterrâneo ter representado tão bem o Brasil, na Conferência de Haia. Os fregueses então o interrogam sobre uma série de coisas: o que fizera Rui Barbosa de tão excepcional, o que era “aia”, o que seria conferência e, pacientemente, o baiano esclarece o quê e como fizera seu ilustre conterrâneo em Haia. Paga ao dono da venda e se vai, deixando estarecidos os seus ouvintes.

Nessa cena o espaço – a venda. – retrata uma das camadas mais simples da população, as personagens sequer têm nome, a única a se destacar, quer pela completa descrição física, quer pelo conhecimento político e histórico, é Zacarias, apenas ela digna também de nome. A comicidade se constrói pelo *contraste* entre a personagem Zacarias, baiano que expõe as características do “bom malandro” (bem vestido, bem falante, conhecedor de política e de história) e as demais (fregueses e o próprio dono da venda), que são extremamente simples de entendimento e de conversação, o que se comprova pelo uso de gíria (“patuscada de massidras”), de corruptela (“otomóveis”), bem como de pensamentos simplistas:

O D. da V. – (que serviu o parati, a goma e o sifão). Sim, Haia; é a capital da Holanda, a terra de onde vêm aqueles queijos que ali tenho à porta e por sinal que estão vendidos (AZEVEDO, 1977, p. 130).

.....

2º. F. – No tempo de dantes aia era só da princesa e da imperatriz... agora é capital da Holanda. A República mudou tudo! (AZEVEDO, 1977, p.131).

Diferentemente do primeiro texto abordado na seção 4 deste trabalho, *Pan-americano* (1, p.33), em que as personagens também são simples e se encontram numa venda, o contraste gerado entre a figura de Zacarias e a dos demais gera o riso de zombaria. Rimos não da simplicidade e “ignorância” das personagens, mas

sim da situação de paradoxo que se estabelece entre elas e Zacarias, construção habilmente engenhada pelo dramaturgo para ser satírica.

“Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade”, nas palavras do teórico russo Propp (1992, p. 62-63). Além da diferença de instrução e do uso da língua, o baiano Zacarias mostra-se em trajes extravagantes, e isso o destaca do meio em que se encontra - a venda e seus usuais freqüentadores.

N. Veneziano (1991, p. 122-124) descreve a figura do malandro e sua importância para o teatro de revista, tendo em vista que, ao ignorar as duas maiores instituições do capitalismo: o casamento e o trabalho, o malandro expõe a alegria da marginalidade. Diz-nos a autora que esse tipo, contudo, não nasceu na revista, uma vez que trapaceiros, vadios e mulherengos podem ser encontrados desde as comédias gregas. Na *Commedia dell'Arte*, os *zanni* dão continuidade a vários traços dessa figura, que, tempos depois, nas revistas brasileiras, adquiriu características muito especiais, já que “poderia ter vários nomes, funções diferentes, imagens diversas”, nos dizeres da pesquisadora (1991, p. 123).

A opção de A. Azevedo, no texto comentado, é a de mostrar o bom malandro, conhecedor de fatos históricos de seu tempo, mesmo que, para isso, seja motivado pelo orgulho do que fazem/fizeram seus conterrâneos (na cena, a personagem Zacarias se identifica com Rui Barbosa, porque este também é baiano e uma figura de grande vulto nacional).

7.13.4 O criado

Sulfitos (33, p.78-79) apresenta em cena doutor Gambrino, sentado numa cadeira, triste e melancólico, a informar seu criado José que o laboratório municipal de análises considerou veneno a cerveja preferida daquele. Inicia-se daí uma engraçada tentativa do doutor em explicar ao empregado, por meio de termos técnicos desconhecidos dele também, os motivos de a bebida estar envenenada. Conclui José que a venda da cerveja seria proibida, e, como o doutor diz já não a querer nem de graça, caberia a ele desfazer-se de, pelo menos, três dúzias de garrafas. Ao saber disso, Gambrino pede uma última para se despedir, uma vez que, até aquela data, a cerveja dada como veneno nunca lhe fizera mal. A cena se encerra com o criado, num aparte:

J. – A última! Pois sim! Quem não te conhecer... (AZEVEDO, 1977, p.79).

Aqui o criado tem papel de destaque (aliás, como já era a figura do criado para a comédia antiga), pois age para facilitar a vida do patrão. José, ao questionar as razões do senhor, revela para o público a verdadeira natureza do patrão, isto é, um homem que se deixa levar por suas vontades e caprichos. O empregado concretiza o tema da esperteza diante de uma fraqueza humana representada pelo doutor Gambrino. Uma vez que se trata de uma fraqueza menor (continuar gostando da bebida envenenada), o riso suscitado seria o bom. O objetivo de José, aqui, é fazer o senhor sair da tristeza que a racionalidade lhe impusera. Ao aceitar a cerveja, sua vontade impera, e ele fica feliz novamente; o criado cumpre desse modo sua função.

Nesse minidrama há a oposição de forças entre a razão e a vontade. Não obstante pertencer a uma camada social privilegiada (doutor) e esclarecida, Gambrino não resiste à tentação exercida pela bebida, mesmo a sabendo imprópria para o consumo.

Neste ponto convém recordar o que já foi exposto, na segunda parte deste trabalho, sobre a abundância de trabalhadores domésticos na capital federal, fato que, de acordo com J. M. de Carvalho (1987, p. 76), destacava-a das demais grandes cidades da época. Vemos, com isso, que a figura do criado, além de profícua para a comédia, não era artificial para o público de então.

7.13.5 O genro/ A sogra

Continuemos com outro minidrama, *Economia de genro* (53, p.106-108), no qual mais uma vez encontramos um casal, Silva e D. Ana, numa sala de jantar. Enquanto o marido fuma e lê seu jornal, a mulher entra e o censura por não se interessar pela saúde da sogra que não está bem. Inicia-se uma discussão, e cada qual apresenta seu lado da questão. Para encerrá-la, o marido diz ter lido sobre um objeto abandonado na alfândega, econômico para ele e útil para a sogra. Ana pergunta-lhe o que seria, ao que Silva responde ser um caixão de defunto.

A tensão do diálogo entre marido e mulher culmina naquilo que poderíamos chamar de “humor negro”. Enquanto para ela a saúde da mãe é de extrema importância, para o marido, o ideal seria a morte da sogra, e isso evidencia o conflito de interesses. A comicidade fica por conta da caracterização da personagem masculina como sovina e típico genro (no sentido pejorativo), como se pode comprovar na seguinte fala:

S. – Francamente: uma vez que me obrigas a falar, dir-te-ei, minha filha, que tua mãe não tem nenhuma razão de queixa contra mim. Não tenho obrigação nenhuma de aturá-la e, no entanto, suporte resignado todas as suas impertinências, porque, não há dúvida, ela é uma sogra clássica! outro qualquer, sofrendo o que tenho sofrido, há muito tempo se teria livrado dela! Eu, pelo contrário, mostro-me cada vez mais solícito. Sou eu que lhe dou casa, sou eu que lhe dou de comer e beber, sou eu que a visto, sou eu... (AZEVEDO, 1977, p.107).

Tais tipos: genro e sogra sobrevivem e mantêm a capacidade de suscitar o riso nos espectadores até os nossos dias, em programas de tv, de rádio, charges, crônicas e numerosas piadas, que atestam seu apelo popular.

7.13.6 O covarde

Em *Foi melhor assim!* (50, p.101-103), são personagens principais Silva e D. Mariquinhas. O cenário também é a sala de jantar, mas há referência à cidade. Diferentemente de boa parte das peças dessa obra, que possuem apenas um quadro, dessa constam dois. No primeiro, o marido convida a esposa para sair, e esta recusa. Por sugestão da mulher, ele acaba indo ver a subida de um balão na praça da República, vencendo o pânico de imaginar a possibilidade de uma pessoa despencar da altura de cem metros.

No segundo quadro, o homem volta contentíssimo, pois o balão não subira: o gás não lhe dera impulso suficiente. A esposa interroga sobre o dinheiro pago pelo espetáculo, porém o marido diz que ficara sem ele, mas ganhara alma nova pelo fato de o balão não ter subido.

O marido, a cuja figura a sociedade atribui, entre outras características, a coragem, declara que desmaiaria caso visse alguém cair de um balão – trata-se de um marido fora dos padrões masculinos e cômico, portanto. Pagar para ver algo e ficar satisfeitiíssimo em não vê-lo também é cômico. Temos, então, o exagero cômico e a incoerência. Arthur Azevedo, por meio de personagens-tipo, revela os paradoxos da sociedade carioca que almeja os benefícios da metrópole e, ao mesmo tempo, os teme e rejeita.

Ao público leitor seria fácil reconhecer na cena cômica o episódio ocorrido em 1904 (esse texto dramático foi publicado em 1907) com José do Patrocínio, que, após suas bem-sucedidas lutas pela Abolição e pela República, estabelece como objetivo maior de sua vida a construção de um balão dirigível. Patrocínio acreditava que esta seria a grande conquista do século. No entanto, o aeróstato, até 1904, não sobe. Assim nos descreve E. T. Saliba (2002, p. 30) a seqüência do citado fato:

Circulam comentários e piadas em toda cidade: o balão, chamado pelo próprio Patrocínio de Santa Cruz, é identificado, nas anedotas de café, com a República ou com o próprio Brasil; e, quando se escutavam quaisquer ruídos mais altos, explosões ou barulhos excessivos, eram sempre recebidos com o dito espirituoso, que, afinal, ganha até certa popularidade: ‘Deve ser o balão do Zé do Pato!’²¹.

Arthur Azevedo, em *Foi melhor assim!*, expõe a população à sátira, uma vez que, caso se tratasse, como supomos, do episódio ocorrido com J. do Patrocínio, este não seria objeto de riso, pois ambos eram amigos; caso não, o destaque dado, na cena cômica, é para a *reação da personagem* ao fato ocorrido e não para fato em si.

Depois de seguirmos a sistematização²² proposta pelo teórico V. Propp (1992), com o intuito de descrevermos os recursos cômicos utilizados no nosso *corpus*, convém acrescentar aí pontos importantes para a compreensão dessa obra de A. Azevedo, os quais a teoria proppiana, por motivos óbvios, não contempla.

O primeiro diz respeito aos *assuntos* tratados nas cenas, típicos da comédia de costumes, retirados da sociedade urbana fluminense da *Belle Époque*, e, mais

²¹ Apelido de José do Patrocínio, segundo E. T. Saliba (2002, p.30).

²² É necessário esclarecermos que, de todos os procedimentos/recursos cômicos apontados pelo estudioso em sua obra (1992), apenas três ou quatro não foram percebidos nos minidramas abordados.

precisamente, do seu dia-a-dia, com crimes, festas, visitas ilustres, fenômenos naturais, como a passagem de um cometa, carnaval, mudanças econômicas, sociais, de costumes e muito mais. Escolhemos dois textos ilustrativos.

A mala (101, p. 178-179) apresenta-nos um casal (Trancoso e Felisberta), deitado, no quarto de dormir. O marido pára a leitura de um jornal para responder à mulher sobre um crime noticiado. A esposa, desse modo, fica sabendo que um turco matara outro (possivelmente para ter-lhe a mulher) e o colocara em pedaços dentro de uma mala. Continuando a comentar o assunto, Trancoso diz que se considera uma pessoa sensata, pois, ao se casar com mulher feia, escapara de muitos perigos. Magoada, a mulher narra-lhe o ocorrido na véspera, num bonde, quando perguntara a um bonito rapaz sentado a seu lado, que a olhava insistentemente, o que queria ele, e recebera como resposta: “Quero amá-la!” Imediatamente o marido salta da cama, pois, se o patife queria a mala, era para colocá-lo dentro depois de morto e seria caso de avisar a polícia...

Embora a *estultice* (esse é um dos recursos cômicos aqui empregados) afete a ambos, esposa e marido, a dele desvela para o público a personagem que, antes do relato se considera sensata, mas que, de fato, não o é. Seu desmascaramento repentino gera o riso. A presunção da personagem recebe o riso de zombaria.

Quanto ao assunto abordado nesse minidrama, a notícia de crimes, o aumento da criminalidade faz com que aumentem os noticiários acerca de tal, nos vários jornais da época. A cidade, que se destacava no panorama nacional, atraía não só trabalhadores honestos, mas também, enfatizando o que já dissemos, estrangeiros e brasileiros vindos de todas as regiões, que nem sempre encontravam meios para se colocar no mercado de trabalho e, em consequência, passavam a delinqüir.

Em *A discussão* (77, p. 142-143), encontram-se mãe e filha num jardim, ao pé de uma árvore, discorrendo sobre os motivos que levariam o marido (este conversava com uma visita) a atrasar-se para o jantar. Curiosas, tentam descobrir o assunto da conversa (a mãe até já fora bisbilhotar atrás da porta da sala de visitas), e, frustradas, especulam que o tema da conversa seria política ou comércio. Desse ponto em diante, ouvem-se vozes alteradas, e ambas seguem na tentativa de adivinhar o porquê. Ocorre então uma verdadeira cena farsesca, pois o marido parte da ofensa verbal para a física, e ambos aparecem rolando as escadas, embolados

até o jardim. A visita levanta-se e sai, sem chapéu e toda rasgada, dizendo que veriam quem havia de vencer. O marido, ajudado pela esposa e pela filha, ergue-se gemendo e vai sentar onde antes elas estavam, ainda soltando improperios. Aflitas e mais curiosas que nunca, querem saber se discutiam comércio, política, religião, família. O pai nega cada um desses temas, e informa que o assunto discutido era coisa muito mais séria: carnaval.

Um dos recursos cômicos acima empregados é o do *exagero*. A curiosidade da mãe e a da filha são exacerbadas, os gestos do marido e sua defesa de uma idéia também são. Por meio da quebra de expectativa, o público descobre que a discussão aguerrida, que resultara em confronto físico, versava não sobre assuntos considerados sérios, mas sobre carnaval. Nessa descoberta, ocorre o riso de zombaria, uma vez que a personagem masculina age como se defendesse assunto de vital importância (moral, intelectual, religiosa, econômica etc), quando, de fato, esse assunto dizia respeito somente a ele e ao outro e, portanto, medíocre, mesquinho. Mais até do que os recursos apontados, poderíamos indicar aquele classificado por Propp (1992, p. 145) como *muito barulho por nada*, ou o *qüiproquó*, tendo em vista que toda a cena toma enorme dimensão conferida pelas personagens, para no final se revelar inútil, boba. Aqui é importante salientar que a *quebra de expectativa*, segundo o pesquisador (PROPP, 1992, p. 145), não leva a consequências sérias ou trágicas, e, por isso, é cômica.

Ao tomar por assunto o carnaval, a festa do “mundo às avessas” por excelência, A. Azevedo reafirma uma imagem cada vez mais distante da européia e, portanto, mais brasileira, pois não faltam em seus minidramas malandros de variadas formas, pretensos espertos, homens e mulheres infiéis, ingênuos, cruéis, tolos, mentirosos, vaidosos, ciumentos, invejosos, fanfarrões, enfim, uma multidão, exposta pelos seus defeitos, o que provavelmente desagradava, e muito, quem naquela época aspirava aos modos e costumes europeus.

Outra característica importante desses minidramas é seu *caráter popular*, isto é, esses textos, assim como muitas das demais obras de Arthur Azevedo, visavam ao grande público, mais simples, mais heterogêneo, mais vivo até. 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 início do século XX.

Com a finalidade de ilustrar o que foi dito, vejamos exemplos do uso de *coloquialismo*²³, extraídos dos minidramas: “metido a sebo”; “dar volta ao miolo”; “papar-te o jantar”; “nem coberta de ouro”; “que meu pai não faz outro”; “pensar lá com os seus botões”; “és um alho”; “que entalação!”; “ferrar um calo”; “pregar uma pessa [sic]”; “criar alma nova”; “estar fulo”; “que cacete!”; “patuscada de massidras”; “dentar”; “atamancar” etc. Há ainda os impropérios: “cachorro”; “patife”; “diabo”; “desavergonhado”; “miserável” etc.

Graças a tal composição lingüística da camada popular, A. Martins (1988, p. 129) denomina Teatro a Vapor “verdadeira mina” de gírias.

Observamos ainda, no discurso das personagens, *aforismos*, ou *ditados populares*, como, por exemplo: “mais depressa é pegado um mentiroso a correr que um coxo a andar”; “quem não te conhecer...”; “ser feio como a necessidade” e outros que coloreem as falas das personagens dos minidramas, e, de acordo com A. Martins (1988, p. 90), sustentam a preocupação do nosso escritor, que, assim como seus antecessores, procurou estabelecer a empatia com aquele público teatral em formação, por meio do uso não só de provérbios, mas também de lugares-comuns e frases feitas.

Colaboram para a naturalidade, para a proximidade das cenas com o cotidiano da população urbana, os nomes escolhidos para as personagens, pois, na ocasião, eram muito comuns, como, por exemplo: os sobrenomes masculinos: *Araújo, Silva, Melo, Teles, Trancoso* etc; os nomes femininos: *Ana, Eugênia, Eulália, Mariana* e outros; aqueles destinados às filhas, quando não *senhoritas* ou *meninas*, quase todos compostos por diminutivos: *Mariquinhas, Dodoca, Joaquina, Quinota, Dadá*; até mesmo apelido: *Bebê*. Os filhos são nomeados principalmente por apelido: *Maneco, Lulu, Fifi, Zeca, Cazuza, Juca* etc.

É fácil perceber que o modo de se nomear é também importante na caracterização da camada a que pertencem as personagens, por isso, dentro da pequena burguesia, nos minidramas, cabe à figura masculina designar a família X, Y ou Z, e à feminina, endossar esse papel, portanto seu prenome vem acompanhado pelo pronome de tratamento “dona”. Seus filhos seguem nomeados como “miniaturas”, que eram para o pensamento da época, mas, para a figura feminina jovem, a miniaturização assume contornos de *infantilização*, uma vez que é pintada

²³ Todas essas expressões podem ser conferidas nos minidramas estudados, que seguem anexos.

como ingênua, tola, curiosa; ou ainda de rebaixamento, pois é mostrada como interesseira, casamenteira, ardilosa.

As demais personagens (homens, na maioria) recebem nomes comuns, incluídos os estrangeiros portugueses: *Joaquim, Manoel, Zé, Chica, Chico, José, Carolina, Thereza* etc, pois assim se dirigem mais facilmente à parte que representam, ou seja, à população carioca do início do século XX. Muito mais haveria para ser estudado nesse campo, aberto, quem sabe, a pesquisas futuras.

Com o intuito de concluirmos nossa reflexão, é necessário voltarmos ao levantamento dos recursos cômicos nos minidramas de Teatro a Vapor. Após tal procedimento, entendemos que:

1º. É bastante difícil escolher um recurso cômico em meio aos outros que atuam no texto dramático, não obstante este seja de curta extensão, porque tal mecanismo só tem sentido em funcionamento com os demais escolhidos pelo autor a fim de gerar a comicidade;

2º. Embora seja possível constatar que A. Azevedo se utiliza, na confecção dos minidramas da obra estudada, de temáticas e esquemas de sua tradição como revistógrafo, isso não significa que ele não os tenha inovado. O que se comprova na redução desses mesmos esquemas ao mínimo cômico (peças extremamente curtas, com poucas personagens) e no modo de veicular esses escritos dramáticos – como crônica de jornal.

3º. A maior expressividade e o funcionamento dramático de tais textos encontram-se, sem dúvida, na sua representação, uma vez que o texto, embora de grande importância, é apenas um dos componentes do fenômeno teatral.

4º. Há ainda nos minidramas vários aspectos a serem abordados, tais quais a representação da figura feminina feita pelo autor, o diálogo que se estabelece entre os jornais (O Século traz dramatizada uma notícia de O País, por exemplo) etc, que, por fugirem do objetivo deste trabalho, permanecem abertos a estudos posteriores.

5º. Em *Teatro a Vapor*, praticamente últimos escritos dramáticos de Arthur Azevedo, o dramaturgo maranhense comprova sua vocação como escritor de obras para o grande público e seu amor pelo teatro e pela cidade, que o adotou aos dezoito anos de idade, o Rio de Janeiro.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na seção 2 – **Fortuna crítica**, partimos de estudos mais recentes sobre a dramaturgia brasileira, a fim de contextualizar a produção teatral de Arthur Azevedo, incluindo os minidramas de *Teatro a Vapor*, e verificar as causas de essa produção ter sido criticada tão negativamente pelos intelectuais daquele período.

Logo mais, na seção 3 – **Arthur Azevedo e a capital federal**, mediante uma sucinta biografia do autor e um panorama da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, quando a capital federal sofria grandes transformações e vivia muitos contrastes, expusemos um painel abrangente da sociedade carioca urbana, uma vez que os assuntos dos minidramas tratam sempre o cotidiano citadino.

Em ***Teatro a Vapor: textos dramáticos?***, identificamos os elementos que caracterizam os minidramas como textos dramáticos, mostramos algumas das possíveis denominações para tais escritos, justificando nossa escolha, e descrevemos as características gerais desses textos.

Em seguida, na seção 5 – **Personagem, espaço e tempo na obra estudada**, buscamos definir e exemplificar esses três componentes considerados essenciais para a construção do texto dramático.

Na seção 6 – **Algumas considerações sobre a comicidade e o riso**, discorreremos sobre as teorias da comicidade e do riso que norteariam a descrição seguinte.

Para a descrição feita em **Recursos cômicos em alguns minidramas** – penúltima seção, reservou-se o levantamento dos procedimentos cômicos observáveis nos textos escolhidos, e procuramos relacionar esses procedimentos ao panorama sócio-histórico e cultural da cidade do Rio de Janeiro, verificando em seguida sua recorrência e importância na obra do autor.

Os textos foram escolhidos dentro de um universo de cento e quatro minidramas (de *Teatro a Vapor*). A seleção foi feita buscando-se os que expunham o cotidiano da família carioca do começo do século XX. Para tanto, escolhemos principalmente aqueles que nos mostravam a camada social média (representada por essas famílias) às voltas com assuntos como: ***divertimentos culturais*** (*Um*

apaixonado, *Reticências*, *Quebradeira* e *Bahia e Sergipe*); **inovações tecnológicas** (*Cinematógrafos* e *Foi melhor assim!*); **datas festivas** (*Festas*, *Uma explicação* e *A discussão*); **agremiações** (*Pobres animais!*); **jogo** (*A domicílio*); **imigrantes** (*Os fósforos*); **brigas domésticas** (*Economia de genro*); **notícias de crimes e violência** (*Um moço bonito*, *O caso do dr. Urbino* e *A mala*); **precária situação de escritores e literatos** (*Os credores*); **fatos/ocorrências do cotidiano urbano** (*A lista*, *O novo mercado*, *Reforma ortográfica*, *Sulfitos* e *Higiene*); **apontamentos históricos** (*Como se escreve a História* e *Dois espertos*).

Em todos, forma e conteúdo casam-se perfeitamente: os títulos são breves e trazem sempre a palavra-chave do assunto tratado nos diálogos; as rubricas, por sua vez, reforçam a rapidez da cena, dado que trazem informações sucintas; os nomes das personagens masculinas vêm na forma do sobrenome (marido) e na de apelido (filhos); das femininas, do pronome de tratamento “dona” mais o primeiro nome (esposa) e “senhorita”, ou “senhorita” mais um apelido (filhas). Muitas vezes, no entanto, as personagens são denominadas por uma função (“o homem da venda”), um traço (“o moço bonito”), uma posição (“o marido”).

Os diálogos são rápidos, instigantes, e a linguagem utilizada é a mais próxima da realidade possível. Os cenários (espaço dramático) são descritos de forma mínima, isto é, bastante sumária, por exemplo: sala de jantar de Fulano. Quase não há indicações de vestuário, tampouco descrição física das personagens. Os nomes citados, sobretudo os masculinos, são comuns: *Silva*, *Melo*, *Zeca* etc. Todos esses aspectos garantem proximidade entre o texto dramático e a realidade de então.

É evidente a proximidade entre esses escritos dramáticos e as revistas de ano do autor, conforme declara Antônio Martins (1988, p.48), devido ao caráter lúdico, à curta extensão das cenas, aos temas cotidianos e ao não aprofundamento dos caracteres.

Mediante a descrição feita e, após relacionarmos os minidramas ao contexto em que foram produzidos e às demais composições de A. Azevedo, confirmamos a importância dessa obra para dramaturgia brasileira do período, pois ela se mantém fiel ao propósito de agradar e, ao mesmo tempo, registrar o universo desordenado, conflituoso, contrastante e multifacetado da capital federal, no início do século XX, passível de observação a um olhar atento, perspicaz e, sobretudo, satírico.

Constatação dos contrários, exagero, repetição de gestos e de palavras, deformação, caricatura, exacerbação dos sentimentos, grotesco, figuras de

construção de linguagem, são alguns dos ingredientes utilizados por esse apaixonado dramaturgo, que, com certeza, atinge seu objetivo de fazer rir de si mesma a essa sociedade imersa em tais ingredientes.

Alguém já disse que a memória é de papel, e, portanto, perecível. Possam os avanços tecnológicos, principalmente a rede eletrônica *Internet*, permitir aos pesquisadores e, de modo geral, aos brasileiros o resgate e a valorização da nossa memória, pois esta, como já o era sabido pelo primeiro homem que contou uma história, é o verdadeiro legado para o futuro.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Biografias. Disponível em: <http://www.academia.org.br>. Acesso em: 11 março 2004.

ALMA carioca.Rio Antigo. Disponível em: <http://www.almacarioca.com.br>. Acesso em 15 junho 2004.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de A. P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].

AZEVEDO, A. *Histórias brejeiras*. Seleção, prefácio e notas de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967. (Coleção Clássicos de bolso, 1315)

_____. *Contos*. Introdução de C. A. Iannone. São Paulo: Editora Três, 1973. (Coleção Obras imortais da nossa literatura, 21)

_____. *Teatro a Vapor*. Organização, introdução e notas de G. M. Moser. Tradução do texto da introdução por O. M. Cajado. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1977.

_____. *A Capital Federal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de N. C. Caixeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BRAGA, C. *Em busca da brasilidade: o teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte : FAPEMIG ; Brasília, DF: CNPq, 2003.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira: história e antologia - das origens ao Realismo*. 3.ed. Rio de Janeiro: BERTRAND BRASIL, 1988.v. 1

CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

DEZOTTI, M. C. C. O mimo grego: uma apresentação. *Itinerários*. Araraquara, n. 6, p. 37-46, 1993.

FARIA, J. R. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. (Coleção textos,15)

FAUSTO, B. *História do Brasil*. 11. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

GUINSBURG, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HODGART, M. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

ITAU cultural. Programação. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 06 abril 2005.

KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOWZAN, T. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et al. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.

LEITE, S. H. T. de A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996. (Prismas)

LOBO, D. F. A Hipocrisia em Teatro a Vapor de Artur Azevedo In: COMUNICAÇÕES do XIV CELLIP – Centro de Estudos Lingüísticos e Literários do Paraná. Maringá, 2000, p. 507-510. 1CD-ROOM

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. 2. ed. Brasília: MEC; DAC FUNARTE; Serviço Nacional de teatro, [197-?]. (Ensaaios, 4)

_____. *Iniciação ao teatro*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985. (Fundamentos)

MARTINS, A. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1988. (Coleção estudos; v.107)

MELHOR nome. Origem e Significado de nomes. Disponível em: <http://www.melhor nome.com.br>. Acesso em: 30 maio 2006.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução de M. E. O. O. Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAMPLONA, M. A. A revolta era da vacina? In: SCLIAR, M. et al. *Saúde pública: histórias, políticas e revolta*. São Paulo: Scipione, 2002. (Coleção Mosaico: ensaios & documentos)

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

PERROT, M. Os atores. In: PERROT, M. et al. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Direção de M. Perrot et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PRADO, D. de A. A personagem do teatro In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. Teatro de Anchieta a Alencar. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PRUNER, M. L'espace dramatique. In: PRUNER, M. *L'analyse du texte de theatre*. Paris: Nathan, 2001.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de A. F. Bernardini e H. F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros In: ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo editora, 1965.

SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República In: Vários autores. *História da vida privada no Brasil*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko – São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil; 3)

_____. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SODRÉ, N. W. *Formação histórica do Brasil*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria alemã na década de 60. In: *Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*. Florianópolis: Universidade de Santa Catarina, 1986, v. 7, n. 2

SOUSA, J. G. de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SUSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

_____. Crítica a vapor – a crônica teatral na virada do século. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SKINNER, Q. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Tradução de A. Zir. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2002. (Coleção Aldus, 7)

TEATROUNIBAN. Programação. Disponível em: <http://www.teatrouniban.com.br>. Acesso em: 20 setembro 2004.

UBERSFELD, A. Le théâtre et le l'espace. In: _____. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1977. p.113-149

_____. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1991.

WIKIPEDIA. Vários verbetes. Disponível em: <http://www.wikipedia.org.br>. Acesso em: 22 outubro 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar;FGV, 1999.

ARAÚJO, R. M. B. de. *A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Prefácio de Richard Morse. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de A. P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].

BELLO, J. M. *História da República: 1889-1954 – síntese de sessenta e cinco anos de vida brasileira*. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Nacional, 1980.

CARDOSO, V. L. (Org.). *À margem da História da República*. 3. ed. Recife: FUNDAJ; Massangana, 1990.

CAVALCANTE, J. D. C. *A construção do cômico em A Capital Federal, de Arthur Azevedo*. Dissertação de mestrado. FCL-UNESP; Araraquara, 2001, 152 f.

CHAUI, M. *Convite à Filosofia*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2003.

CURTIUS, E. R. O mundo às avessas. In: CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. p. 139-144 (Linguagem e Cultura, 21).

FACHIN, L.; DEZOTTI, M.C. C. (Org.). *Teatro em debate*. Araraquara: FCL-UNESP; Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.

FARIA, J.R. *O teatro na estante – estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1995. (Princípios, 137)

GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUINSBURG, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia da Letras, Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

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

LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro – história de uma ideologia*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1992.

MAGALDI, S.; VARGAS, M. T. A. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

PALLOTINI, R. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios, 158)

_____. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARZ, R. As idéias fora do lugar In: SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000. p. 9-32.

RYNGAERT, J. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de P. Neves; ver. M. Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)

ROUBINE, J. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Y. Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TODOROV, T. O chiste. In: _____. *Os gêneros do discurso*. Tradução de E. A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p.277-287

ANEXOS

ANEXO A – Biografia do autor

Gentileza Academia Brasileira de Letras www.academia.org.br



Artur Azevedo (A. Nabantino Gonçalves de A.), jornalista, poeta, contista e teatrólogo, nasceu em São Luís, MA, em 7 de julho de 1855, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 22 de outubro de 1908. Figurou, ao lado do irmão [Aluísio de Azevedo](#), no grupo fundador da Academia Brasileira de Letras, onde criou a Cadeira n. 29, que tem como patrono [Martins Pena](#).

Foram seus pais David Gonçalves de Azevedo, vice-cônsul de Portugal em São Luís, e Emília Amália Pinto de Magalhães, corajosa mulher que, separada de um comerciante, com quem casara a contragosto, já vivia maritalmente com o funcionário consular português à época do nascimento dos filhos: três meninos e duas meninas. Casaram-se posteriormente, após a morte na Corte, de febre amarela, do primeiro marido. Aos oito anos Artur já demonstrava pendor para o teatro, brincando com adaptações de textos de autores como Joaquim Manuel de Macedo, e pouco depois passou a escrever, ele próprio, as peças que representava. Muito cedo começou a trabalhar no comércio. Depois foi empregado na administração provincial, de onde foi demitido por ter publicado sátiras contra autoridades do governo. Ao mesmo tempo lançava as primeiras comédias nos teatros de São Luís. Aos quinze anos escreveu a peça Amor por anexins, que teve grande êxito, com mais de mil representações no século passado. Ao incompatibilizar-se com a administração provincial, concorreu a um concurso aberto, em São Luís, para o preenchimento de vagas de amanuense da Fazenda. Obtida a classificação, transferiu-se para o Rio de Janeiro, no ano de 1873, e logo obteve emprego no Ministério da Agricultura.

A princípio, dedicou-se também ao magistério, ensinando Português no Colégio Pinheiro. Mas foi no jornalismo que ele pôde desenvolver atividades que o projetaram como um dos maiores contistas e teatrólogos brasileiros. Fundou publicações literárias, como A Gazetinha, Vida Moderna e O Álbum. Colaborou em A Estação, ao lado de [Machado de Assis](#), e no jornal Novidades, onde seus companheiros eram [Alcindo Guanabara](#), Moreira Sampaio, [Olavo Bilac](#) e [Coelho Neto](#). Foi um dos grandes defensores da abolição da escravatura, em seus ardorosos artigos de jornal, em cenas de revistas dramáticas e em peças dramáticas, como O Liberato e A família Salazar, esta escrita em colaboração com Urbano Duarte, proibida pela censura imperial e publicada mais tarde em volume, com o título de O escravocrata. Escreveu mais de quatro mil artigos sobre eventos artísticos, principalmente sobre teatro, nas seções que manteve, sucessivamente, em O País ("A Palestra"), no Diário de Notícias ("De Palanque"), em A Notícia (o folhetim "O Teatro"). Multiplicava-se em pseudônimos: Elói o herói, Gavroche, Petrônio, Cosimo, Juvenal, Dorante, Frivolino, Batista o trocista, e outros. A partir de 1879 dirigiu, com Lopes Cardoso, a Revista do Teatro. Por cerca de três décadas sustentou a campanha vitoriosa para a construção do Teatro Municipal, a cuja inauguração não pôde assistir.

Embora escrevendo contos desde 1871, só em 1889 animou-se a reunir alguns deles no volume Contos possíveis, dedicado pelo autor a [Machado de Assis](#), que então era seu companheiro na secretaria da Viação e um de seus mais severos críticos. Em 1894, publicou o segundo livro de histórias curtas, Contos fora de moda, e mais dois volumes, Contos cariocas e Vida alheia, constituídos de histórias deixadas por Artur de Azevedo nos vários jornais em que colaborara.

No conto e no teatro, Artur Azevedo foi um descobridor de assuntos do cotidiano da vida carioca, e observador dos hábitos da capital. Os namoros, as infidelidades conjugais, as relações de família ou de amizade, as cerimônias festivas ou fúnebres, tudo o que se passava nas ruas ou nas casas lhe forneceu assunto para as histórias. No teatro foi o continuador de [Martins Pena](#) e de [Franca Júnior](#). Suas comédias fixaram aspectos da vida e da sociedade carioca. Nelas teremos sempre um documentário sobre a evolução da então capital brasileira. Teve em vida cerca de uma centena de peças de vários gêneros e extensão (e mais trinta traduções e adaptações livres de peças francesas) encenadas em palcos nacionais e portugueses. Ainda hoje continua vivo como a mais permanente e expressiva vocação teatral brasileira de todos os tempos, através de peças como A jóia, A capital federal, A almanarra, O mambembe, e outras.

Outra atividade a que se dedicou foi a poesia. Foi um dos representantes do Parnasianismo, e isso meramente por uma questão de cronologia, porque pertenceu à geração de [Alberto de Oliveira](#), [Raimundo Correia](#) e [Olavo Bilac](#), todos sofrendo a influência de poetas franceses como Leconte de Lisle, Banville, Coppée, Heredia. Mas Artur Azevedo, pelo temperamento alegre e expansivo, não tinha nada que o filiasse àquela escola. É um poeta lírico, sentimental, e seus sonetos estão perfeitamente dentro da tradição amorosa dos sonetos brasileiros.

ANEXO B – Bibliografia de Arthur Azevedo²⁴

Por serem muitas e variadas, optamos pela versão oferecida por meio da Academia Brasileira de Letras.

Obra: Carapuças, poesia (1871); Sonetos (1876); Um dia de finados, sátira (1877); Contos possíveis (1889); Contos fora da moda (1894); Contos efêmeros (1897); Contos em verso (1898); Rimas, poesia (1909); Contos cariocas (1928); Vida alheia (1929); Histórias brejeiras, seleção e prefácio de [R. Magalhães Júnior](#) (1962); Contos (1973).

TEATRO: Amor por anexins (1872); A filha de Maria Angu (1876); Uma véspera de reis (1876); Jóia (1879); O escravocrata, em colaboração com Urbano Duarte (1884); A almanarra (1888); [A capital federal](#) (1897); O retrato a óleo (1902); O dote (1907); O oráculo (1956); Teatro (1983).

Revistas: O Rio de Janeiro em 1877 (com Lino d'Assumpção - 1877); Tal Qual Como Lá (com França Júnior - 1879, não encenada), O Mandarin (com Moreira Sampaio - 1883); Cocota (com Moreira Sampaio - 1884/1887); O Bilontra (com Moreira Sampaio - 1884/1887); O Carioca (com Moreira Sampaio - 1884/1887); O Mercúrio e o Homem (com Moreira Sampaio - 1884/1887); Fritzmac (com [Aluísio de Azevedo](#) - 1888); A República (com [Aluísio de Azevedo](#) - 1889), proibida pela censura; Viagem ao Parnaso (1890); [O Tribofe](#) (1891); O Major (1894); A Fantasia (1895); O Jagunço (1897); Gavroche (1898); Comeu! (1901); Guanabara (com Gastão Bousquet - 1905) e O Ano Que Passa (1907) não encenada, publicada como folhetim.

²⁴ No próximo anexo, consideramos importante reproduzir também a bibliografia de A. A. organizada por A. Martins (1988)

ANEXO C – A. Azevedo e o teatro brasileiro

Bibliografia teatral de A.A. elaborada por A. Martins

1. Comédias e entreatos

1870 - *Amor por anexins* (MA)
 1871 - *À porta da botica* (MA)
 1875 - *Uma véspera de reis* (BA)
 1877 - *A pele do lobo*
 1879 - *A jóia*, em versos
 1882 - *A mascote na roça*
 1882 - *Casa de orates*
 1881 - *O liberato*
 1884 - *Uma noite em claro*
 1888 - *A almanjarra*
 1894 - *Entre o vermute e a sopa*
 1894 - *Como eu me diverti!*
 1897 - *O badejo*, em versos
 1898 - *Confidências*, em versos
 1901 - *Uma consulta*
 1902 - *O retrato a óleo*
 1904 - *A Fonte Castália*
 1904 - *As sobrecasacas*
 1907 - *O dote*
 1907 - *O oráculo*
 1907 - *Entre a missa e o almoço*
 1908 - *O genro de muitas sogras*, com Moreira Sampaio
 1908 - *Vida e morte*

2. Drama

1884 - *o Escravocrata*, com Urbano Duarte

3. Revistas-do-ano

1878 - *O Rio de Janeiro em 1877*, com Lino de Assunção
 1884 - *O mandarim*, com Moreira Sampaio
 1885 - *Cocota e O gran Galeoto*, com Moreira Sampaio
 1886 - *Bilontra*, com Moreira Sampaio
 1887 - *Mercúrio*, com Moreira Sampaio
 1887 - *O carioca*, com Moreira Sampaio
 1888 - *O homem*, com Moreira Sampaio
 1889 - *Fritzmac*, com Aluísio Azevedo
 1891 - *Viagem ao Parnaso*
 1892 - *O Tribofe*
 1895 - *O Major*
 1896 - *A fantasia*
 1898 - *O jagunco*
 1899 - *Gavroche*
 1902 - *Comeu!*
 1906 - *Guanabarina*, com Gastão Bousquet
 1907 - *O ano que passa*, com ilustrações de Julião Machado

4. Operetas e burletas

1877 - *A filha de Maria Angu*, paródia
 1876 - *A casadinha de fresco*, paródia
 1877 - *Abel, Helena*, paródia
 1878 - *Nova viagem à lua*, com Frederico Severo
 1881 - *Os noivos*
 1881 - *O califa da rua do Sabão*
 1881 - *A Princesa dos Cajueiros*
 1882 - *A flor-de-lis*, paródia, com Aluísio Azevedo
 1882 - *Um roubo no Olimpo*, "pièce-à-clef"
 1887 - *A donzela Teodora*
 1887 - *Herói à força*
 1887 - *O Barão de Pituaçu*
 1894 - *Pum!* com Eduardo Garrido
 1897 - *A Capital Federal*
 1897 - *Amor ao pêlo* (paródia a *Pelo amor* de Coelho Neto)
 1901 - *A viúva Clark*
 1904 - *O mambembe*, com José Piza
 1908 - *O cordão*

5. Sainetes da série *Teatro a vapor*

1906 - *Pan-americano*, *A verdade*, *O homem e o leão*, *A lista*, *"A casa de Suzana"* (perdido), *Um pequeno prodígio*, *Coabitar*, *Como há tantos!*, *Um desesperado*, *Um dos Carlettos*, *Depois do espetáculo*, *Tu pra lá - tu pra cá*, *Um cancro*, *As opiniões* (cena de revista), *Projetos*, *O mealheiro*, *Um grevista*, *Festas*

1907 - 1906 a 1907, *Senhorita "Fé em Deus ou os Estranguladores do Rio"* (epílogo), *O caso do Dr. Urbino*, *Quero ser freira*, *A domicílio*, *Sonho de moça*, *A escolha de um espetáculo*, *Assembléia dos bichos* (cena fantástica), *Sem dote* (em seguimento à comédia *Dote*), *Confraternização*, *O "raid"*, *Depois das eleições*, *Sulfitos*, *Política baiana*, *A cerveja*, *Higiene*, *A vinda de Dom Carlos*, *Um Luís*, *O caso das xifópagas*, *As "Pílulas de Hércules"*, *Entre proprietários*, *Um apaixonado*, *O meu embaraço* (monólogo), *Dois espertos*, *Liquidação*, *"Monna Vanna"*, *As reticências*, *Modos de ver*, *Reforma Ortográfica*, *Foi melhor assim!*, *O Vellasquez do Romualdo*, *O cometa*, *Economia de genro*, *Os credores*, *Os fósforos*, *Um ensaio*, *Opinião prudente*, *Objetos do Japão*, *De volta da conferência*, *Cinematógrafos*, *Pobres animais*, *Cinco horas*, *Um bravo*, *Um moço bonito*, *Insubstituível!*, *O jurado*, *Cadeiras ao mar!*, *Os quinhentos*.

1908 - *Como se escreve a história*, *Cena íntima*, *Que perseguição*, *Um homem que fala inglês*, *Quem pergunta quer saber*, *Modos de ver*, *Silêncio!...*, *O novo mercado*, *A discussão*, *Uma máscara de espírito*, *Um ensejo*, *A Mi-carême*, *Padre-Mestre*, *Um susto*, *O poeta e a lua*, *Entre sombras*, *O conde*, *Pobres artistas!*, *Cena íntima*, *Sugestão*, *Por causa da Tina*, *Confusão*, *A ladroeira*, *Viva São João!*, *Uma explicação*, *Foi por engano*, *A família Neves*, *Socialismo de Venda*, *A vacina*, *O fogueteiro*, *Quebradeira* (epílogo ao *Quebranto*, de Coelho Neto), *Bahia e Sergipe*, *A mala*, *Lendo A Notícia*, *Três pedidos* (cena histórica), *Bons tempos*, *A despedida*.

6. Recitativos

Os capoeiras, O comediógrafo, A fada dos brinquedos, Os intermédios, Os irmãos Oliveira (fragmento de crônica), João Caetano, O Peixoto, Revelação de um segredo, Terra das maravilhas e Vinte e um de abril (alegoria).

7. Canções

As alfacinhas, O cocheiro de bonde, As laranjas da Sabina, Para a cera do Santíssimo e o Tango do Lourenço.

8. Peças perdidas

Revistas-de-ano: *Tal qual como lá*, com França Junior (1880) e *República*, com Aluísio Azevedo (1890).

Drama: *O anjo da vingança*, com Urbano Duarte (1882).

Comédias: *E metam-se!* (1888) e *Os três boticários*.

Operetas: *Joanico* (1893).

Traduções: *Befana* (1886), *Não entre!* (1886), *A mulher do papa* (1881), *O Casamento de Fígaro* (1885).

Outras: *O pimpolho*, *A arquiduquesa*, *Um cavalheiro particular*, *Duas princesas*, *O Liceu Policarpo*, *O abismo*, *Bearnese*, *Oh! Chuva!*, *Totó*, *Os abandonados*, *Uma senhora ilustrada*, *Vade retro*, *Satanás*, *Misture e mande*, *O Paraíso*.

Obs.: O levantamento acima, apesar de exaustivo, não é definitivo. Não se computaram inúmeras operetas, monólogos, entreatos e comédias perdidas, bem como mais de trinta traduções conhecidas e algumas outras perdidas.

ANEXO D – Encenação de Teatro a Vapor

I MOSTRA PEDAGÓGICA DE TEATRO

Reúne espetáculos encenados por alunos e integrantes dos curso de teatro do SESC. Estarão representadas as encenações das unidades de Caruaru, Santo Amaro, Piedade, Casa Amarela e Santa Rita, distribuídas nas categorias teatro infantil, juvenil e adulto.

02 a 09

Ingresso: R\$ 1 + 01 quilo de alimento não perecível

PROGRAMAÇÃO

Dia 02

Assembléia de mulheres – Grupo Aconchego da 3ª Idade do SESC Santo Amaro – Direção: Flávio Santos

15h

A ver estrelas – Curso de Teatro Avançado do SESC Santo Amaro – Direção: Rodrigo Cunha

18h

Dia 03

Dom chicote mula manca – Curso de Iniciação ao Teatro –do SESC Santo Amaro – Direção: Rodrigo Cunha

15h

Liberdade – Grupo NET do SESC Caruaru – Direção: Moisés Natividade

19h

Dia 04

A novena – Grupo Aconchego da 3ª Idade do SESC Santo Amaro. Direção: Rodrigo Cunha

15h

Quem matou Ferdinando? – Grupo Teatro Avançado do SESC Casa Amarela – Direção: Evânia Copino

19h

Dia 05

A incrível aventura da sabedoria contra o poder – Grupo Vitalidade do SESC Casa Amarela. Direção: Evânia Copino

15h

Luíza para casar – Grupo Teatro Fazendo Cena do SESC Santa Rita. Direção Rodrigo Cunha

O candidato – Curso de Teatro Avançado do SESC Piedade. Direção: Daniele Alves

19h

Dia 06

No tempo da palmatória – Grupo Sedução da 3ª Idade do SESC Santo Amaro. Direção: Daniele Alves

15h

O País das bananas – Grupo Amigos para Sempre da 3ª Idade do SESC Santa Rita. Direção Evânia Copino

19h

Dia 07

Teatro a vapor – Grupo Amigos para Sempre da 3ª Idade do SESC Santa Rita. Direção: Rodrigo Cunha

15h

A perseguição e a Mais Forte – Curso de Teatro Avançado do SESC de Piedade. Direção: Daniele Alves

19h

Dia 09

A viagem de um barquinho – Grupo Teatral Cena Jovem do SESC Santo Amaro. Direção: Flávio Santos

15h

02 a 09 / 12 / 2005

Sesc Santo Amaro

Rua 13 de Maio, 445 Santo Amaro
3216 1702

ANEXO E – Teatro a Vapor (encenação)

PROJETO APRENDIZ ENCENA

O projeto Aprendiz Encena apresenta Três Viúvas de Artur. São três textos de Artur Azevedo (1855-1908), escolhidos por terem sido encenados por Luiz Mendonça, homenageado do VIII Festival Recife de Teatro Nacional.

ANEXO F - TEATRO A VAPOR (3)

Teatro a Vapor, do escritor e jornalista Artur Azevedo (1855-1908), convida o público a embarcar em uma viagem ao Brasil do início do século XX.

Repleta de bom humor e sarcasmo, a peça caminha como uma locomotiva de cenas que retratam o cotidiano, as crenças, e os valores sócio-culturais do país naquele início de século.

Aproveitando-se do fato de ser jornalista, Artur Azevedo buscou inspiração nas notícias publicadas em sua época para escrever os roteiros das cenas.

Bons exemplos disso são o famoso Crime da Mala e o escandaloso caso da proibição da venda da cerveja Brahma, ambos retratados nas estórias da peça.

Acompanhada de música ao vivo, a comédia conta com uma direção inovadora e um figurino de primeira linha. Além disso, as interpretações conseguem extrair com muita competência as riquezas do texto de Artur Azevedo.

Encenado pelo Grupo de Teatro Uniban, o espetáculo *Teatro a Vapor* encontra-se em sua segunda montagem e tem a direção de Eloísa Cichowitz, diretora e atriz do Grupo TAPA. A assistência de direção é de Adriano Campos.

O Elenco conta com a participação de Adriano Campos, Ana Lúcia Barbosa, Daniela Rocha, Eduardo Cléber, Francielle de Freitas, Gabriele Freitas, Laura Guerra, Luiz Fernando, Marcelo Sousa, Patrícia Abibe, Paula Cordeiro, Potiguara Novezze e Sandra Fonseca.

Na Iluminação está Alexandre Gomes. Na direção musical, Maurício Sanaiote, músico e compositor. A peça também conta com a participação especial do músico Dario Arruda, da Banda Arruda Brasil e Maurício Sanaiote.

Texto: Artur Azevedo

Direção: Eloísa Cichowitz

Direção Musical: Paulo Marcos

Assistência de direção: Adriano Campos

Iluminação: André Martins

Arranjos: Maurício Sanaiote

Elenco: Alunos da Uniban

Estréia: 27/09/2003 às 21h

Local: Av. Rudge, 315 (Campos Elíseos) – auditório do Campus Rudge

Entrada : GRATUITA

Ingressos: nas Centrais de Atendimentos dos Campi

Agradecimentos:

À Profa. Christianne Coletti, Maurício Leonardi, Stillo & Classe, Marino e Márcio do campus RG, TV Uniban, Folha Universitária, Tomás Martins, Rodrigo Petterson, Alessandra A. Doria, Ana Lúcia Sinopoli, aos Seguranças do Campus RG, Armando (pai e filho), Ana Fernandes, Grupo Tapa e a todas as pessoas que de forma direta ou indireta contribuíram para a realização desse espetáculo.

ANEXO G - Apresentação de “Aroma do Tempo”

O professor das Faculdades de Publicidade, Propaganda, Turismo e Comunicação Multimídia, Dyonisio Moreno, participou da direção musical da peça “Aroma do Tempo”, de Erné Vaz Fregni, com direção de José Renato.

O espetáculo é um projeto da Casa da Comédia, movimento cultural destinado a praticar e a difundir a arte teatral através de vários segmentos, buscando a integração de atores, diretores e autores em um mesmo rumo de engajamento na discussão de problemas atuais e que tem como meta unir divertimento e educação, ou seja, aliar o prazer do riso com o despertar da consciência da cidadania.

A peça é uma comédia musical, composta por 22 atores que por intermédio da dança, do canto e da atuação, estarão recriando o clima da passagem do século XIX para o século XX, na visão idealista do maior comediógrafo que a história do Teatro Brasileiro produziu: Arthur de Azevedo.

O espetáculo estréia no dia 9 de março às 21 horas no Teatro dos Arcos localizado na rua Jandaia, 218 – Jd. Bela Vista – São Paulo.

Outras informações poderão ser obtidas pelo telefone: (11) 3101-7802.

ANEXO H – Rio Antigo 1



Foto 3 – Avenida Central. Fonte: Almacarioca



Foto 4 - Avenida Beira-Mar - Foto de Augusto Malta em 27/10/1906 - Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro



Foto 5 - Passeio Público

ANEXO I – Rio Antigo 2



Foto 6 - Cinema Olinda – Praça Saens Pena – Tijuca



Foto 7 - Teatro Municipal, Estátua de Pedro Álvares Cabral e a Escola Nacional de Belas Artes.
A Biblioteca Nacional aparece parcialmente no canto direito.
Foto gentilmente enviada ao site por João Soares.



Foto 8 - Teatro Municipal e Avenida Central

Foto gentilmente enviada por João Soares.

ANEXO J – Rio Antigo 3



Foto 9 - Revolta da Armada - Forte São João - Foto de Juan Gutierrez

Revolta da Armada - rebelião promovida por algumas unidades da Marinha brasileira contra o governo de Floriano Peixoto. Começa no Rio de Janeiro em setembro de 1893, estende-se à Região Sul e prolonga-se até março de 1894.

Com a renúncia de Deodoro da Fonseca à Presidência da República em 23 de novembro de 1891, passados nove meses de governo, o vice-presidente Floriano Peixoto assume o cargo. A Constituição, no entanto, prevê nova eleição caso a Presidência ou a Vice-Presidência fiquem vagas antes de decorridos dois anos de mandato. A oposição acusa Floriano de manter-se ilegalmente à frente da nação. Em 6 de setembro de 1893, um grupo de altos oficiais da Marinha exige a imediata convocação dos eleitores para a escolha dos governantes. Entre os revoltosos estão os almirantes Saldanha da Gama, Eduardo Wandelkock e Custódio de Melo, ex-ministro da Marinha e candidato declarado à sucessão de Floriano. Sua adesão reflete o descontentamento da Armada com o pequeno prestígio político da Marinha em comparação ao do Exército. No movimento encontram-se também jovens oficiais e muitos monarquistas. A revolta consegue pouco apoio no Rio. Sem chance de vitória, os revoltosos dirigem-se ao sul. Alguns efetivos desembarcam em Desterro (atual Florianópolis) e tentam, inutilmente, articular-se com os federalistas gaúchos. Floriano adquire novos navios no exterior e com eles derrota a Revolta da Armada em março de 1894.



Foto 10 - Alargamento da Rua da Carioca - 31 de janeiro de 1906 - Foto de Augusto Malta

Para alargamento da Rua da Carioca, todos os imóveis do lado par foram destruídos. Em meio aos escombros, os ocupantes dos prédios transportam para veículos o material, ainda aproveitável, recolhido entre as ruínas. À esquerda, o que sobrou da demolição do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: **Memória da Destruição - Rio, uma história que se perdeu** - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

ANEXO L – A capital federal e as transformações urbanas



Foto 11 - O caminho aberto para que um cano de pedra levasse para o mar as águas estagnadas da Lagoa de Santo Antônio, deu origem à "Rua do Cano", assim foi chamada até 1856, quando foi batizada como 7 de Setembro.

Em 6 de setembro de 1906, há exatos 96 anos, o Prefeito Pereira Passos lá esteve, inaugurando o trecho que ia da Rua 1º de Março até a Avenida Central. O fotógrafo Augusto Malta registrou o momento histórico.

O Prefeito Pereira Passos está no centro. É o mais alto do grupo.



Foto 12 - Cortiço (ou Estalagem) na Rua dos Inválidos - Foto de Augusto Malta

Definido oficialmente como uma "habitação coletiva, geralmente constituída por pequenos quartos de madeira ou construção ligeira algumas vezes instalados nos fundos de prédios e outras vezes uns sobre os outros; com varandas e escadas de difícil acesso; sem cozinha, existindo ou não pequeno pátio, área ou corredor, com aparelho sanitário e lavanderia comum", o cortiço reinou absoluto - juntamente com casas de cômodos e estalagens, denominações que freqüentemente se confundiam - com a alternativa mais econômica para a habitação de baixa renda na cidade do Rio de Janeiro.

A principal característica dos cortiços, seu pátio central, era, ao mesmo tempo, área de lazer e de trabalho para seus moradores. Os varais, com as roupas "tremulando qual bandeiras agitadas", denotavam uma importante função econômica e social, ainda hoje presente na vida brasileira, que as lavanderias (tradicionais e automáticas) e a tecnologia não conseguiram eliminar: a das "lavadeiras pra fora". Tanques e sanitários comuns promoviam a promiscuidade e comprometiam a saúde pública, transformando os cortiços em focos propagadores de doenças.

O prefeito Barata Ribeiro pretendia erradicar os cortiços e casas de cômodos, mas não teve tempo: sua administração durou apenas cinco meses. O prefeito Pereira Passos prosseguiu com as demolições de sobrados antigos e decadentes, construídos em lotes estreitos e profundos, com muitos cômodos. As fachadas, com razoável aspecto, escondiam interiores deteriorados, subdivididos e ocupados por numerosas famílias, que utilizavam o banheiro e a cozinha coletivamente.

Fonte: **Memória da Destruição - Rio, uma história que se perdeu.** - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

ANEXO M – Informação e diversão no Rio de Janeiro



Foto 13 - Sede do jornal O PAIZ - Av. Central - Fotografia de família enviada por Alexandre Raposo.



Foto 14 - Teatro Phoenix

ANEXO N – Alguns tipos urbanos



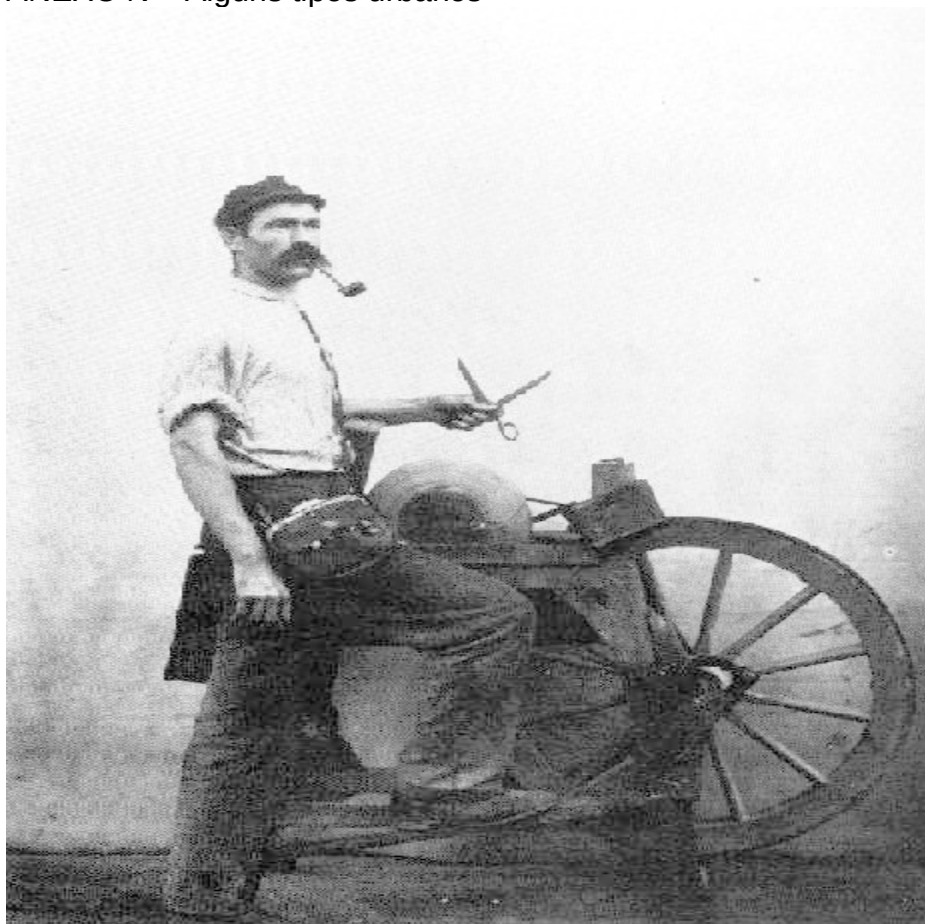
Vendedor de bengalas e guarda-chuvas

Foto 15 - Vendedor de bengalas e sombrinhas - Foto de Marc Ferrez, gentilmente enviada por Marlene da Silva Barreto.

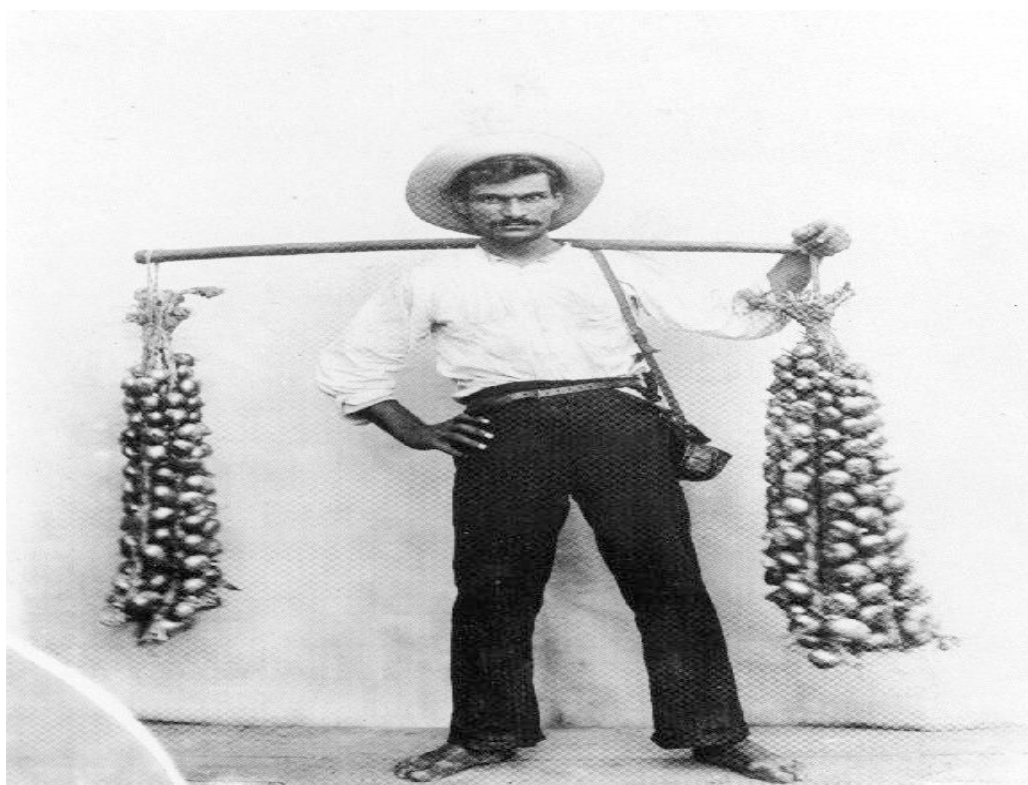


Foto 16 - Vendedor de tecidos. - Foto de Marc Ferrez, gentilmente enviada por Marlene da Silva Barreto.

ANEXO N – Alguns tipos urbanos



Amolador de facas e tesouras – foto de Marc Ferrez



Vendedor de cebolas – foto de Marc Ferrez

TEATRO A VAPOR

1. PAN-AMERICANO

Na venda. Manoel, o vendedor, está ao balcão. O Chico Facada acaba de beber dois de parati.

Chico, limpando os beiços. — Ó seu Manoel? Manoel. — Diga!

C. — Eu sou um cabra viajado: já fui até ao Acre, mas sou um *ignorante*. Você, que é todo metido a sebo, * me explique o que vem a ser isso de pan-americano.

M. — Sei lá! Pois se a coisa é americano, como quer você que eu saiba? Tenho os meus estudos, isso tenho, mas só entendo do que é nosso. Lá o *americano* sei o que é; o *pan* é que me dá volta ao miolo!

C. — Você ainda tem aquele livro que ensina tudo, e que o copeiro do dr. Furtado lhe vendeu para papel de em-brulho?

M. — Ah! tenho! Lembra você muito bem! E é justamente o volume em que tem a letra *p*.

(Vai buscar numa prateleira o segundo volume do dicionário de Eduardo de Faria.)

Ora, vamos ver! Isto é um livro, seu Chico, comprado a peso, aqui no cão, por uma bagatela, mas que não dou por dinheiro nenhum! É obra rara!

(Depois de folhear o dicionário.) Cá está! *(Lendo.)* “Pan, deus grego...”

* “Metido a sebo”, em vez de “metido a sábio”, dito de quem banca o estudioso. (N. do O.)

- C. — (Interrompendo) Grego ou americano?
 M. — Aqui diz grego. Talvez seja erro de imprensa. (*Continuando a leitura.*) “Filho de Júpiter e de Calisto.”
 C. — Que diabo! então ele tem dois pais?
 M. — Naturalmente Júpiter é a mãe. O nome é de mulher. (*Lendo.*) “Presidia ao rebanho e aos pastos, e passava pelo inventar da charamela.”
 C. — Charamela? Que vem a ser isso?
 M. — Lá na terra chamamos nós charamela a uma espécie de flauta.
 C. — De flauta? Então já sei! Isso de pan-americano é uma flautação!
 M. — (*Fechando o dicionário.*) Diz você muito bem, seu Chico: são uns flauteadores! Ora, que temos nós com os pastos e os rebanhos? (*Vai guardar o dicionário.*) Coisas que eles inventam para gastar dinheiro, como se o dinheiro andasse a todo! (*Em tom confidencial.*) Olhe, aqui para nós, que ninguém nos ouve, o filho de Calisto deve ser o tal Rute, que andou por aí a fazer discursos e a encher o pandulho...
 C. — Por falar em calisto: deite mais um de parati, seu Manoel!

2. A VERDADE

Gabinete de trabalho. O Juquinha chegou do colégio, entra para tomar a bênção ao pai, o Dr. Furtado, que está sentado numa poltrona, a ler jornais.

Juquinha. — Bênção, papai?

Dr. Furtado. — Ora viva! (*Depois de lhe dar a bênção.*) Venha cá, sente-se ao pé de mim. (*Juquinha senta-se.*) Saiba que estou muito zangado com o senhor.

J. — Como?

Dr. F. — O diretor do colégio deu-me uma bonita informação a seu respeito!

J. — Esta semana só tive notas boas.

Dr. F. — Não é dos seus estudos que se trata, mas do seu comportamento.

J. — Eu não fiz nada.

34

Dr. F. — O diretor disse-me que o senhor não abre a boca que não pregue uma mentira! Isso é muito feio, sr. Juquinha!

J. — Mas, papai, eu...

Dr. F. — O homem que mente é o animal mais desprezível da criação! Retire-se. (*Juquinha vai saindo penalizado. O pai adoaça a voz.*) Olha, vem cá. (*Juquinha volta.*) Tu sabes quem foi Epaminondas?

J. — Lá no colégio tem um menino com esse nome.

Dr. F. — Não é esse. Ainda não sabes, mas hás de lá chegar, quando estudares a história da Grécia. O Epaminondas, de quem te falo, era um general tebano, vencedor dos lacedemônios, que ficou célebre não só pelos grandes feitos que cometeu, como também porque não mentia nem brincando.

J. — Então nem brincando a gente deve mentir?

Dr. F. — Nem brincando! A mentira é degradante e inútil: o mentiroso é sempre apanhado. A sabedoria das nações lá diz que mais depressa é pegado um mentiroso a correr que um coxo a andar. O homem honrado — presta-me toda a atenção! — o homem honrado não mente em nenhuma circunstância da vida, ainda a mais insignificante! (*Basem palmas no corredor.*) Quem será? Alguém importante!

J. — Papai, quer que eu vá ver quem é?

Dr. F. — Vai, e se for alguém que me procure, diga-lhe que não estou em casa.

3. O HOMEM E O LEÃO

Num banco da Avenida, em frente ao convento da Ajuda. O Lopes está sentado, pensando na vida. Passa o Rodrigues, vê o amigo e vai sentar-se ao lado dele.

Rodrigues. — Ora viva, o meu caro Lopes!

Lopes. — Ora viva, o meu caro Rodrigues.

R. — Que faz você aqui?

L. — Tomo um pouco de fresco. E você?

R. — Idem, idem. (*Depois de uma pausa.*) Que me diz você do Lulu?

35

S. — Como não recebeu? É impossível! A distribuição foi geral e homogênea por todos os domicílios e lares domésticos do perímetro da capital!

J. — Esqueceram-se de mim.

S. — Não pode ser! E olhe que a circunstância reveste-se de uma gravidade um tanto climatérica. Quem não enche a lista paga multa.

Bibiana (com um salto). — Murta!

S. — Murta, não: multa. Não confunda uma faculdade financeira do fisco municipalício com um mímoso arbusto das nossas odorantes campinas. Multa!

B. — Este seu Sardanha fala que nem um doutô! (*Indo buscar a lista a uma gaveta.*) Aqui está a lista! Eu escondi ela porque seu Januário era capaz de querê enchê, e eu não queria! Diz que esse papé é pro recrutamento!

S. — Isso é uma idéia que só pode germinar na inconsciência de um cérebro!

J. — Homem, não sei se a Bibiana tem razão. O melhor é não encher a lista e pagar a multa.

S. — Exato a lista, seu Januário! É um dever cívico! O recrutamento é a base fundamental da civilização por-socialista! (*Tomando a lista.*) Você não tem necessidade de declarar o seu nome. Oh! (*Leendo.*) "A declaração do nome não é obrigatória."

J. — Ah! Real se não é obrigatória... como a multa. (*Olhando para a lista.*) E que lista essa "obscureção hipoperté"? É realmente importante?

S. — Certo, (*Leendo.*) "O presente recenseamento tem apenas por fim proporcionar à Municipalidade os dados de que ela carece..."

J. — (*Interrompendo.*) Os dados! Real verdade!...

S. — Que tem isso?

J. — Os dados! Para que a Municipalidade possa de dados? Ela não paga o pessoal...

S. — Oh, criminoso abismo a circunstância! Dado que dá... está... está... está...

* "Circunscrição", palavra barbaça, por "premissa". (N. de O.)

J. — Quer dizer soldados. Tiraram-lhe o sol, para a coisa não ficar muito clara... O que eles querem são soldados! Nada! não encho a lista! Pago a multa mas não encho a lista!...

B. — Muito bem, seu Januário, muito bem!

S. — (*Volvendo os olhos para o céu.*) Meu Deus! triste apatúrgia o da ignorância!

5. A CASA DA SUSANA

Amélia está no seu "boudoir". Acaba de despir-se, ajudada pela mucama. Voltou do teatro com o marido, o comendador, que depois do chá se recolheu a dormir como um bem-aventurado. É uma hora da noite.

A Mucama. — Nanhã gostou do drama?

Amélia. — Não era um drama, era um vaudeville.

A M. — Engraçado?

A. — Não: não tem graça nenhuma, porque é muito imoral. Eu queria vir para casa no fim do primeiro ato, mas a comendadora entendeu que devíamos ficar até o fim! Se aquilo é espetáculo e que um marido leve a sua esposa...

A M. — Ah... Nanhã como está indignada!...

A. — Pádem! Uma mulher bonita não deve associar com sua presença a exibição de semelhantes peças de má fé de má...

A M. — Certo se chama o vaudeville, chaslar?

A. — A Casa de Sarraz. Sé com título!

A M. — Sentes? É aquela fantasia velha que de vez em quando se beneficia?

A. — Não: é outra de igual nome, mas muito pior. Não podeis imaginar a que aquilo é! Eu estava a ver o momento em que se dava em cena... Que horror! Nunca senti tanto fugo nas pernas!

A M. — Por que aborê não se retirou do teatro?

A. — Já te disse que me quis retirar, mas o comendador, que dá o espectáculo pela pornografia da peça: — Espere, espere; deixe-me ver até onde vai esta pouca vergonha!

causa do chefe de polícia em não fosse em março a Cam-
baquita tratar do meu fígado!

19. AS OPINIÕES (CENA DE REVISTA)

Na Avenida Beira-Mar

A Comadre. — Que mais desejais?

O Compadre. — Desejava saber exatamente o juízo que este povo forma do Dr. Pereira Passos. Tenho observado que uns dizem dele cobras e lagartos, e outros o põem nos cornos da lua!

A C. — Olhá, ali vêm dez opiniões; interroga-as.

O C. — Opiniões aquilo?

A C. — Bem vê, não há duas que se pareçam.

(Entrada vaidosa das opiniões, que cantam uma música.)

O C. — Façam favor de me dizer o que é o Dr. Pereira Passos.
1.ª opinião. — É um grande homem! Transformou o Rio de Janeiro!

2.ª opinião. — Ora viva! com aqueles processos de fazer dinheiro, não há quem não seja grande homem! Assim poder-se-ia transformar todo o Brasil!

3.ª opinião. — Não olho senão para o resultado; não discuto os meios. O resultado é o que estamos vendo. Só a Avenida Beira-Mar bastava para immortalizar o Passos!

4.ª opinião. — Mas esse homem esbultou o direito de muita gente; não respeitou a propriedade alheia; causou muito desespero e muitas lágrimas!

5.ª opinião. — Por outro lado causou também muitas alegrias e deu muito dinheiro a ganhar! Há muita gente que o adora!

6.ª opinião. — Há também muita gente que o odia, e o ódio conta os potentados é terrível!

7.ª opinião. — Já se pode andar na cidade: já temos grandes extensões de ruas bem calçadas, e só aos sapateiros não agradam tais benefícios.

8.ª opinião. — Faltava ao Passos o sentimento estético. Deixou transmutar muita casa feia. Pôs aquele mostrador de em-

paredas no centro da praça da Carioca! Pôs um mitório no meio de uma praça política, em frente a uma secretaria de Estado!

9.ª opinião. — De mitórios foi ele prodígio. É o prefeito um dia diatético que temos visto!

10.ª opinião. — Nenhum brasileiro mostrou ainda tanta energia e tanta atividade aos setenta anos! É um exemplo aos moços!

(As Opiniões retiram-se cantando como ao entrar.)

A C. — Então?

O C. — Pensando todas estas Opiniões, chego ao seguinte resultado: o Dr. Pereira Passos não é um homem perfeito porque não há ninguém perfeito, nesta vida, mas é um homem excepcional, um brasileiro benemerito, e pois que ele hoje parte para a Europa, faço votos para que volte breve, e continue a servir o seu país, até morrer... de velhice.

16. PROJETOS

Na sala de jantas do Antunes, à noite. A Janália está reunida o dono da casa cochila na cadeira de balanço. D. Rosália, sua mulher, conversa muitas das senhoritas, que são três, uma cose e duas fazem crachê. Catuzo, menino de doze anos, vê as figuras do "Tico-Tico".

D. Rosália. — Meninas, vocês viram o projeto do Alcindo Guinabara?

Ay Meninas. — Que projeto?

D. R. — *(Arremedando-o.)* Que projeto? *(Em tom natural.)* Vocês só sabem de modas!... O projeto utilitando os vencimentos dos funcionários públicos.

1.ª Senhorita. — Papai lucra com isso alguma coisa?

D. R. — Decerto! Vosso pai, que atualmente ganha... Quando é menino, Antunes?

Antunes. — *(De olhos fechados e voz arrastada.)* Sete contos e duzentos.

D. R. — Ficará ganhando doze contos!

- A. — Fora os descontos.
 1.^a S. — Doze contos! Quem bom! Só assim terei um colete novo!
 2.^a S. — E eu poderei comprar aquele chapéu que vi nas Fazendas Pretas!
 3.^a S. — E eu realizar o meu sonho, que é possuir um relógio com *châtelaine art nouveau*!
 Cazuza. — (*Sem tirar os olhos do "Tico-Tico"*.) Eu só quero uma bicicleta! Quando vem esse cobre?
 D. R. — Callem-se! O projeto ainda não passou!
 A. — Nem se sabe se passará...
 D. R. — Quando houver mais algum dinheiro nesta casa, a primeira despesa a fazer é reformar a mobília da sala de visitas, que está toda bichada.
 1.^a S. — Ora, mamãe! a mobília pode esperar, e eu preciso muito de um colete novo!
 2.^a S. — O meu chapéu está indecente!
 3.^a S. — Um relógio e uma *châtelaine* não custam os olhos da cara!

C. — (*Atirando de novo medo ao "Tico-Tico"*.) Não há mesmo pobre que não tenha bicicleta!

Dr. R. — Isso é lá com verso pei!

A. — (*Abriando os olhos*). Se vier o aumento (o que diviso, porque quando a escuola é muita o pobre descenfia), em primeiro lugar farei o possível para ficar livre de dois egrietas que me tiram couro e cabelo, e tratarei de pagar aos outros credores. Depois veremos. (*Oferecendo trinta mil réis para os pés*.) Também eu preciso de umas botinas, que estas, compradas há três anos, estão rasgadas e já levaram duas meias solas e dois remanescentes!

17. O MEALHEIRO

Na sala de jantar do Sr. Barradas. Estão em cena ele e sua mulher, o Quitéria.

Barradas. — O Quitéria, foi você quem tirou um relógio de quarentas réis que estava no bolso do meu colete?

56

Quitéria. — Não. Você bem sabe que não tenho o costume de revistar-lhe as algebeiras.

B. — Que diabo! Aqui andam gatunos! Ultimamente tenho dado por falta dos trocos miúdos. Você tem confiança na cozinheira?

Q. — Toda, e, demais, ela não entra no nosso quarto. Só se foram as meninas!

B. — Isso é fácil de averiguar. (*Chamando.*) Zizinha! Bicota! As Vozes das Senhoritas. — Senhor?

Barradas. — Venham cá. (*A Quitéria.*) Vou abrir um inquérito. Vais ver como tenho jeito para autoridade policial! (*As senhoritas entram.*) Meninas, de tempos a esta parte têm-me desaparecido níqueis do bolso do colete. (*As senhoritas entreolham-se.*) Digam-me com toda a franqueza se são vocês que... (*As senhoritas baixam os olhos.*) São vocês, confessem!...

Zizinha. — Confessamos.

Bicota. — Somos nós.

Barradas (*a Quitéria*). — Vês que perspicácia? E não se apanha um homem como eu! Ah! se o Alfredo Pinto me conhecesse!...

Q. — Mas para que vocês furtaram os níqueis de seu pai?

Z. — Não eram só os de papai...

Bi. — Eram também os de mamãe...

Z. — Eram quantos níqueis apanhámos à mãe.

Bi. — Todas as vezes que pillávamos um níquel descuidado, nhape!

Z. — Não nos escapava nenhum vintém vagabundo!

Be. — Até os vinténs! Mas para quê?

Bi. — Para meter no mealheiro.

Be. — Que mealheiro?

Zi. — Um mealheiro que temos lá no nosso quarto, e há três meses que estamos a cachet.

Bi. — Quer ver, papai? (*Corre ao quarto e volta trazendo o mealheiro.*) Aqui dentro há dinheiro do papai, da mamãe e nosso. O mealheiro só se abriu quando tiver quinze mil réis.

Be. — Quanto lá tem?

57

Zi — Não sabemos... perdemos a conta...

Ba — (*perdendo o medalheiro nas mãos*). Aqui há mais de quinze mil réis. Ou espera! (*Vai buscar um ferro e abre o medalheiro, apesar dos protestos das senhoritas. As mães das senhoritas se sobre a mesa.*) Contemos! (*Contam-se o dinheiro.*) Que lhes dizias eu? Dezesseis mil e duzentos!

As senhoritas (*contentes*). — Que bom! que bom! Já temos os quinze mil réis!...

Ba — Mas para que estão vocês a juntar este dinheiro há três meses?

Ri — Papai não se zanga?

Ba — Não.

Zi — Mãe não talha conosco?

D. Quitéria. — Não.

Ba — É para darmos todos quatro um passeio em automóvel!

18. UM GREVISTA

A cena passa-se em Paris, durante uma greve de carroceiros, em casa de um grevista casado e pai de filhos.

O Grevista. — Não te apresses, mulherzinha: podes dar-me hoje o café um pouco mais tarde. Não vão de casa!

A Mulher. — Estás sonhando? Olha que não é domingo!

O Grevista. — Bem sei, mas estou em greve!

A M. — Estás em greve, Manel? Isso é o diabo!

O G. — É o diabo, é, mas que remédio?! Olha que por meu gosto eu ia trabalhar, que é ali, nos quixos do burro, que ganho o necessário para te dar de comer e os peques, mas, como os outros não trabalham, também eu não posso trabalhar... É o que lá os entendidos (má raios os partam!) chamam... Espera... espera, que a coisa é atrevezada... Ah! agora me lembra... solidarie... dade da classe.

A M. — Tudo isso é muito bom quando a gente aviza para os filhos.

O G. — Não piques tu que me diverte estar sem fazer nada. Sou homem de trabalho. Um estupo! né não, se não pre-

98

firo trabalhar, mesmo de graça, a ficar em casa feito um estafemul!

A M. — Ainda se isso valesse alguma coisa! Nada ganhas, e daqui a dias voltas para o serviço ganhando o mesmo que ganhava antes da greve!

O G. — Lá por lá não, mulher, que o patrão é boa pessoa, e, como não é por meu gosto que estou em greve, hei de pedir-lhe que me pague os dias que deixei de trabalhar.

A M. — Duvido que te ele pague.

O G. — Se me não pagar, aí então é que me declaro em greve — a greve de um só. Ora, a minha vida! Queres saber quem lucra com isto? Os burros, que descansam, cotadinhas... Má raios os partam!...

19. FESTAS

Sala. O sr. Arruda vem do trabalho. *Vinha de mau humor. A senhora e as crianças, que o esperavam, recebem-no alegremente.*

As Meninas. — As minhas festas, papai, as minhas festas!

Arruda. — Irral! Leva de rumor! Que festas?

A Senhora. — É natural o pedido, Arruda! São tuas filhas, e hoje é véspera de Natal!...

As M. — As minhas festas! As minhas festas!

A. — (*gritando*). Não há! Irral! E dizem-me, que hoje estou com os meus azeites! Para dar festas é preciso dinheiro, e eu não o tenho! Sabe Deus os prodígios que faço para vocês não morrerem à fome! Não! vão lá para dentro! Deixem-me! (*As meninas fazem caretas.*)

A S. — Pois, Arruda, não das festas a família, ficará para outra vez, mas é preciso dá-las à cozinheira, embora com sacrifício. Devemos fazer tudo por conservá-la. Olha que pelo preço não atinhamos outra que nos agrade tanto! Mas se não tenho dinheiro, como quer a senhora que eu dê festas à cozinheira? E se as der à cozinheira, tenho que dá-las também ao copeiro! O copeiro também as merece!

A S. — Não digo o contrário.

99

A. — E a ama seca, a Eulália?

A. J. — Essa não!

A. — Por que não? Ela é muito enladorna com a nossa Filí...
Digo-lhe mais: merece mais que os outros!

A. J. — Por quê?... Só se foi por ser bonitinha, mas eu não
rivo de bonitezas!

A. — Não, senhora, é uma mulatinha carinhosa... bem con-
portada... limpa...

A. J. — Ora! é muito sapeca, gosta muito da rua, é tão boa
como as outras! É uma das mais desmazeladas que ue-
mos tido, e não é tão carinhosa com a criança como tu
peissas!

A. — Mas nem ela, nem a cozinheira, nem o copeiro me
apanham vitium! Que época terrível a do fim do ano!
Naturalmente não taldam por aí os meus linnetos afi-
llados, para me pedirem as festas, sob o pretexto de me
pedirem a bênção! O carreiro do corteio já m'as pediu,
por sinal que em verso! O fixeiro também! Offet! *(Tira
do bolso um cartão e lê):*

O fixeiro pede as festas,
Não lhe devem ser negadas;
Serve o frequeis todo dia,
Já tem as pernas cansadas.
As festas do carreiro
São as mais bem empregadas.

A. J. — Isso pediu ele a algum poeta que lho fizesse.

A. — O barbeiro não me pediu nada, mas lá está na loja uma
carra de música e uma salva com dinhetto! Que diabo!
não tenho vitium! não tenho vitium!... Irra!

A. J. — Retiro-me! não gosto de te ver assim angustado! *(Sal-
ta a Arruda fica só. Dal a pouco entra a ama seca, trula-
linda jettora, com o Filí no colo. O Arruda fica logo com
outra cara.)*

Eulália. — As minhas festas?

A. — Aqui estão, benzinho; seu velho não podia esquecer-se
de você. *(Dá-lhe um pequeno embrulho.)* É um par de
bixas de ouro.

E. — Vou dizer à patroa que foi meu padrinho que me mandou.

20. 1906 e 1907

Nos *intermédios do infinito, entre nuvens, 1906 agônica,
1907 vai pensando e para!*

1907: — Quem seais vós, pobre velhinho,
Que abandonado morres,
Tão genebundo e mesquinho?

1906: — Eu sou o mal-aventurado
Mil novecentos e seis
Que estou pr'aquí altrado,
Esperando pela morte
Que está coistando a chegar!
Se tu estás penalizado,
Se te dói a miúda sorte
Acaba de me maior!

1907: — Meia-vos! Julgais acaso
Que eu seja algum assassino?

1906: — Tens razão... não faças caso.
Sou velho e enfermo, reflecte
Pareces-me um bom menino.
Como te chamas, amor?

1907: — Mil novecentos e sete
1906: — Que ouço! és o meu successo?

Pois lastimo-te, criança!
Es agora uma capanga!
Mais tarde o que eu sou serás.
Por toda a gente insultado,
Trópego, ronto, alquebrado,
Como eu saí, sairás!
Ano de luz e progresso,
Fui o ano do Congresso!

1907: — De que Congresso?

1906: — Do Pan

Americano! — Que queites?
A perda do "Aquilaban"
Ninguém, ninguém me perdou
Velhos, meninos, mulheres!
Tive eu a culpa? Essa é boa!
Ninguém se lembra de que eu
Não tive febre amarela;

22. "PÉ EM DEUS OU OS ESTRANGELADORES DO RIO"

(épilogo)

O teatro representa a mesma taverna em que termina a peça. Cena única Bianca, Luigi e o Taverneiro.

Bianca. — Estou bem arranjada! Agora que Bertuccio, meu noivo, foi estrangulado... que Paolo, meu futuro cunhado, também o foi... que Roque, meu protector, foi preso... que Barletto, que me amava, também o foi... — que será de mim?

Luigi. — Pois não estou eu aqui?

O Taverneiro. — E eu?

B. — (*A Luigi.*) Tu, pobre criança, que poderás fazer pela tua Bianca? É que destino te espera, também a ti, no Rio de Janeiro? Com certeza vais ser engraxate ou vendedor de jornais!

L. — (*Sombrinho.*) É verdade.

O T. — A menina, se quiser, pode ficar cá em casa, servindo aos fregueses. Dou-lhe um pequeno ordenado, casa, comida, roupa lavada e o resto.

B. — Agradecida. A sua casa não me inspira confiança.

O T. — Nesse caso, ponha um anúncio pedindo a protecção oculta de um cavalheiro...

B. — Senhor, eu sou uma rapariga honesta! Respeite o meu infortúnio!

O T. — Respeito, sim, senhora, mas receio que, com essa falta de iniciativa, a menina acabe na rua Senador Dantas.

L. — Bianca, uma ideia. Vai ter com o Sr. Firco, dono da focheria da rua da Caraca. Ele foi quase ter tio; és quase da família. Talvez te acolha!

B. — Não, não quero ser pesada a ninguém!

O T. — Nesse caso, vá ao consulado italiano.

B. — (*Chorando.*) Não sei, não sei o que fazer, meu Deus! (*Virgendo as mãos num grito desesperado.*) Oh! Dr. Ataliba! Dr. Ataliba!

64

O T. — Quem é o Dr. Ataliba?

B. — O autor da peça. A esse homem é que compete dar-me um destino qualquer, quando mesmo outro não fosse senão esse! (*Tira um punhal e mata-se.*)

L. e o T. — Oh! cêus! que horror!

23. O CASO DO DR. URBINO

Numa rua qualquer. O Dr. Mata encontra-se com o Dr. Eça.

Dr. Mata. — Ó colega! como vai isso?

Dr. Eça. — Deixe-me! Estou contrariadíssimo! Acaba de me morrer nas mãos um doente que eu não julgava perdido! Nunca passei um atestado com tanto desgosto!

Dr. M. — Coração à larga, colega! Se nós nos tivéssemos incomodar por causa dos doentes que nos morrem nas mãos, estávamos bem aviados! Olhe, ainda ontem me aconteceu o mesmo, e com uma agravante: o genro da defunta disse-me nas bochechas que o tratamento foi errado [e] lhe matei a sogra!

Dr. E. — Que desaforo!

Dr. M. — Eu tinha motivo para estar mais abotrecido que o colega.

Dr. E. — Cada qual tem o seu temperamento.

Dr. M. — Mudando de conversa, que me diz do *habeas corpus* do Urbino?

Dr. E. — Ora, que hei de dizer? Digo que este país está perdido!

Dr. M. — Não direi tanto, que diabo! Não expulsarem do país um homem que fez pouco da autoridade constituída!

Dr. E. — Não, isso não era caso de expulsão.

Dr. M. — Um criminoso de mortes, bandido da pátria!

Dr. E. — Também só por isso eu não o expulsaria. Ele é criminoso lá, não aqui. Matou, dizem que matou, é verdade; mas, francamente, colega, aqui onde ninguém nos ouve: se expulsassem do Rio de Janeiro todos os médicos que têm mortes na consciência...

Dr. M. — O Rio de Janeiro ficaria com meia dúzia de médicos

63

25. A DOMICILIO

Na sala de jantar. D. Mariana e Quincas, sua filha, cozem. Entra Faustina, a copeira.

Faustina. — Patron, está aí um *homem* que quer falar com a senhora.

D. Mariana. — Comigo? Eu não tenho negócios!

F. — Diz que é coisa de muita importância.

D. M. — Não gosto de receber visitas do sexo masculino quando meu marido não está em casa.

Quincas. — Reciba, mãez; quem sabe se não é seu Gustavo que vem me pedir?

F. — Não, seu Gustavo não é, que eu conheço ele. É um *homem* já maduro.

D. M. — Talvez o pai do rapaz... Enfim... Diz-lhe que entre. (*Faustina sai.*)

Q. — Oh, mãez, aqui para a sala de jantar!

D. M. — Que tem lisa?

Q. — Um homem que a senhora não sabe quem é!...

D. M. — Por isso mesmo. Querias tu que eu me metesse na sala de visitas com um desconhecido, e, de mais a mais, não estando teu pai em casa?

Oliveira, aparecendo à porta do corredor. — Dá licença, minha senhora?

D. M. — Faça o favor de sentar-se e dizer o que pretende.

Q. — O motivo que me traz é muito reservado, minha senhora.

D. M. — Não tenho segredos para minha filha. (*A copeira.*) Vai lá para dentro, Faustina! (*Faustina sai e fica espreitando à porta.*)

Q. em tom confidencial. — Minha senhora, eu sou banqueteiro de bichos. A polícia persegue-me, de modo que não posso fazer jogo no meu estabelecimento. Mas resolvi servir a freguesia a domicílio, e como sei que o bicho é muito apreciado em vossa casa...

D. M. — Ora em minha casa!... Em todas as casas!...

Q. tirando uma carteirinha e um lápis. — Venho receber as ordens de v. ex.

68

D. M. — Não sei se devo...

Q. — Jogue, mãez! (*A Oliveira.*) Tem nota de dois mil réis no gato por mim.

O. escrevendo. — "Casa n. 42. Menina, gato, dois mil réis." (*A D. Mariana.*) E v. ex.?

D. M. — Dois mil réis no mucaco e dez tostões no coelho.

O. escrevendo. — "Idem, senhora, mucaco, dois mil réis, coelho, mil réis." Muito bem! (*guardando dentro mil réis que lhe dá as senhoras.*) Virei em pessoa trazer o dinheiro, caso v. ex. acertem. As vossas ordens, minhas senhoras. (*Vai saindo.*)

F. aparecendo. — Olhe, seu *homem*, bote-me estes duzentos réis no cavalo. (*Dá-lhe um nique!*)

O. escrevendo. — "Idem, criada, cavalo, duzentos réis." Aí! logo. (*Sai.*)

Q. — Que bom! podemos jogar todos os dias!...

26. SONHO DE MOÇA

No quarto de dormir. A senhorita acaba de deitar-se.

A Mucama. — O carnaval este bom, Nhinhã?

A Senhorita. — Muito bom!

M. — Que sociedade foi a melhor?

S. — Os Tenentes.

M. — Levava muitas mulheres bonitas?

S. — Muitas, sim; bonitos, não. Uma delas trazia os seios quase de fora... uns seios deste tamanho... Parecia uma ama de leite! Acredita que eu fazia melhor figura naquele carro alegórico!

M. — Nhinhã!... Que idéia!

S. — Que idéia por quê? Eu sou muita bonita do que aquela mulher, as minhas formas são muito preciosas, o meu corpo mais belo... Por que ela há de ter levado eu trunfo, como uma deusa, e eu hei de ficar no canto de uma janela, escrava da família e do preconceito?

M. — Não fale assim, Nhinhã!...

69

M. — Queriam eles, e passarão para o primeiro. A coisa é tecer os pauzinhos.

J. — Mas... o povo...

M. — Ora, vai-te catar! O povo! És um simplório, e nunca serás coisa nenhuma nesta vida!

33 SULFITOS

Em casa do Dr. Gambrino, que está sentado numa cadeira, melancólico e triste. José, o seu criado, vem ter com ele.

José. — Que é isso, patrão? que tem? por que está triste?

Gambrino. — Pois não sabes da grande desgraça?

J. — Que desgraça?

G. — No Laboratório Municipal de Análises descobriram que a minha querida cerveja é um veneno!

J. — Deveras?

G. — Cada litro tem 100 milligramas de ácido sulfuroso anidro. José, tu sabes o que é ácido sulfuroso anidro?

J. — Não, senhor.

G. — Nem eu, mas deve ser um veneno terrível!

J. — Não haverá engano?

G. — Não há engano possível. A reação de Boedeker... José, tu sabes o que é a reação de Boedeker?

J. — Não, senhor.

G. — Nem eu, mas diz que é a reação característica dos sulfitos.

J. — Ah! bom! agora já sei; não há nada como explicar as coisas.

G. — Pois bem, a reação de Boedeker não admite dúvidas. Já não se trata da reação do hidrogénio nascente. É a reação definitiva. A minha pobre cerveja está completamente desmoralizada.

J. — E nesse caso a venda vai ser proibida?

G. — Naturalmente! Pois láo de consentir que vendam uma cerveja que tem sulfitos? Eu já não a quero nem de graça!

J. — Pois é pena, porque ainda aí estão umas três dúzias de garrafas!

G. — Três dúzias? Que me dizes? Vai buscar uma garrafa, José!

J. — Pois o patrão quer envenenar-se?

G. — Quero despedir-me da minha pobre cerveja. Demais, até hoje os sulfitos nunca me fizeram mal, e não há de ser agora que... Anda, José! vai buscar uma garrafa! É a última!

J. — (À parte) A última! Pois sim! Quem não te conhece...

34. POLITICA BAIANA

Sala da Jantar — O Dr. está sentado numa cadeira de balanço, meditando — Sua esposa, D. Carlota, e sua filha José estão ao pé da outra e atentas dele.

José. — Mãe, por que é que papai está tão calado e pensativo?

D. Carlota. — Sei lá, minha filha, sei lá! Aquilo deve ser coisa da politica baiana.

J. — Por quê?

D. C. — Porque teu pai só fica assim quando há barulho na Bahia.

J. — Mas que tem ele com isso? Papai não vive da politica!

D. C. — Mas é baiano.

J. — Talvez seja outra coisa. Pergunte-lhe, mãe.

D. C. — Deus me livre! Bem sabes que teu pai, quando tem estas crises, fica furioso se lhe falarm!

J. — Experimente. Quem sabe se não lhe succedeu contrariedade séria? Estou com pena dele!

D. C. — Queres ver se não é o que te digo? (*Levantando-se e aproximando-se do marido, com ironia.*) Eleutério! (*Ele não responde.*) Eleutério! (*Nada, ele insiste.*) Eleutério!

O Dr. — (*erguendo a cabeça com mau modo.*) Deixa-me! Não me aborreça mais do que estou!

D. C. — Que tens tu?

M. — Queriam eles, e passarão para o primeiro. A coisa é tecer os pauzinhos.

J. — Mas... o povo...

M. — Ora, vai-te catar! O povo! És um simplório, e nunca serás coisa nenhuma nesta vida!

33 SULFITOS

Em casa do Dr. Gambrino, que está sentado numa cadeira, melancólico e triste. José, o seu criado, vem ter com ele.

José. — Que é isso, patrão? que tem? por que está triste?

Gambrino. — Pois não sabes da grande desgraça?

J. — Que desgraça?

G. — No Laboratório Municipal de Análises descobriram que a minha querida cerveja é um veneno!

J. — Deveras?

G. — Cada litro tem 100 milligramas de ácido sulfuroso anidro. José, tu sabes o que é ácido sulfuroso anidro?

J. — Não, senhor.

G. — Nem eu, mas deve ser um veneno terrível!

J. — Não haverá engano?

G. — Não há engano possível. A reação de Boedeker... José, tu sabes o que é a reação de Boedeker?

J. — Não, senhor.

G. — Nem eu, mas diz que é a reação característica dos sulfitos.

J. — Ah! bom! agora já sei; não há nada como explicar as coisas.

G. — Pois bem, a reação de Boedeker não admite dúvidas. Já não se trata da reação do hidrogénio nascente. É a reação definitiva. A minha pobre cerveja está completamente desmoralizada.

J. — E nesse caso a venda vai ser proibida?

G. — Naturalmente! Pois láo de consentir que vendam uma cerveja que tem sulfitos? Eu já não a quero nem de graça!

J. — Pois é pena, porque ainda aí estão umas três dúzias de garrafas!

G. — Três dúzias? Que me dizes? Vai buscar uma garrafa, José!

J. — Pois o patrão quer envenenar-se?

G. — Quero despedir-me da minha pobre cerveja. Demais, até hoje os sulfitos nunca me fizeram mal, e não há de ser agora que... Anda, José! vai buscar uma garrafa! É a última!

J. — (À parte) A última! Pois sim! Quem não te conhece...

34. POLITICA BAIANA

Sala da Jantar — O Dr. está sentado numa cadeira de balanço, meditando — Sua esposa, D. Carlota, e sua filha José estão ao pé uma da outra e atalhadas dele.

José. — Mãe, por que é que papai está tão calado e pensativo?

D. Carlota. — Sei lá, minha filha, sei lá! Aquilo deve ser coisa da politica baiana.

J. — Por quê?

D. C. — Porque teu pai só fica assim quando há barulho na Bahia.

J. — Mas que tem ele com isso? Papai não vive da politica!

D. C. — Mas é baiano.

J. — Talvez seja outra coisa. Pergunte-lhe, mãe.

D. C. — Deus me livre! Bem sabes que teu pai, quando tem estas crises, fica furioso se lhe falarm!

J. — Experimente. Quem sabe se não lhe succedeu contrariedade séria? Estou com pena dele!

D. C. — Queres ver se não é o que te digo? (*Levantando-se e aproximando-se do marido, com irrequie.*) Eleutério! (*Ele não responde.*) Eleutério! (*Nada, ele insiste.*) Eleutério!

O Dr. — (*erguendo a cabeça com mau modo.*) Deixa-me! Não me aborreça mais do que estou!

D. C. — Que tens tu?

26. HIGIENE

Na sala de jantar do Sousa, no momento em que este vai sentar-se à mesa com sua esposa, D. Cândida. O Madureira aparece à porta do jardim. É um sujeito escarificado e lívido. Diz-se-lhe um defunto ambulante.

Sousa. — O Madureira, bons ventos te tragam! Há quanto tempo não nos apatecias! Olha, chegaste em boa ocasião; vamos agora mesmo para a mesa! Cândida, manda pôr mais um prato e um talher para o nosso Madureira! Oya o Madureira! Senta-te, Madureira! Um guardanapo, Cândida! (*Sentam-se todos à mesa.*)

Madureira. — Confesso que vim papar-te o jantar. No Rio de Janeiro não há o que se coma senão em casa dos amigos. Não tenho confiança nos hotéis. Estou com uma fome de três dias! (*Recusando um prato de sopa que d. Cândida lhe oferece.*) Sopa? Deus me livre! Pois vocês ainda são do tempo em que se comia sopa?

S. — Um jantar sem sopa não é jantar.

M. — Nada! O Chapoi Prevost disse-me que a sopa só serve para dilatar o estômago! Dispensa-a. (*Sousa e d. Cândida tomam a sopa. O copista traz outro prato.*)

S. — Olha, esta fritada de ostras está com boa cara.

M. — Ostras?! Mas vocês enlouqueceram? Não comam ostras!...

S. — Por quê?

M. — Podem estar envenenadas!

S. — Deixa-te disso, e come.

M. — Nem coberta de ouro.

D. Cândida. — A fritada está deliciosa!

M. — Não duvido, mas não comas ostras! Nada, que meu pai não faz outro!

S. — Então espera pelos bifes.. Temos hoje bifes de panela!

M. — Também não como carne de vaca. Foi uma recomendação especial do doutor Benício.

D. C. — Desse modo o senhor não janta!

M. — Paciência! (*O copista traz os bifes.*)

S. — Ao menos come as batatas.

82

M. — Um fatiácoo? Boas! Olhe o que diz dos fatiácoos o Rocha Faria!

D. C. — Ah! agora o senhor não tem comido nada, nem mesmo pão!

M. — O pão é coisa que dilata o estômago. O Crisotoma disse-me que não comesse pão senão bem tostado.

S. — Nesse caso, atrai-te a estas linguiças!

M. — (*dando um pulo na cadeira.*) Linguiças! Ligeira! (*O Sousa e d. Cândida assistem-se.*) Pois vocês não viram que a Prefeitura consente que um fabricante de linguiças abatesse o gado rejeitado pela diretoria de higiene? Pois vocês querem comer carne de animais tuberculosos? Com efeito! a isto é que se chama vontade de morrer!

S. — Ao menos bebe! Prova deste vinho.

M. — O Miguel Couto proibiu-me o uso do álcool.

D. C. — Prefere cerveja?

M. — Cerveja? Depois do que tem havido?!

S. — Mas que diabo! O Laboratório...

M. — Pela sim, pelo não, o melhor é não beber cerveja, mesmo porque essa é a opinião do Barbosa Romm.

S. — Pois, meu velho, nada mais tenho que te ofereça.

D. C. — Só temos carne assada.

M. — Comam, não se importem comigo, já estou habituado a não comer.

(*O Sousa e d. Cândida comem em silêncio a linguiça e depois o assado.*)

S. — Bem! agora a sobremesa! Temos aqui geléia inglesa.

M. — Também não como disso. Sei lá como são feitos esses doces! Não meio no estômago nada dessas coisas que vêm do estrangeiro em latas.

D. C. — Aceita uma laranja?

M. — Laranjas neste tempo? Boas! Deviam ser proibidas!

S. — (*Depois da sobremesa.*) Ao menos tome uma xícara de café.

M. — Foi molido em casa?

D. C. — Não.

81

M. — Eirão não val... não tenho confiança... andam agota a misturá-lo com milho... Depois, o Daniel de Almeida é contra o café... (*Café desmistiado no chão.*)

D. C. — Meu Deus!

J. — Não te assisties, não é nada, é fome.

D. C. — Mas este homem com semelhante dieta é capaz de morrer!

J. — Deixá-lo! Ao menos morre de perfeita saúde.

37. A VINDA DE D. CARLOS

Diálogo entre o Sr. Manoel e o Sr. Joaquim num banco da Avenida Central.

Manoel. — O Joaquim, então sempre é certo que D. Carlos vem ao Rio de Janeiro?

Joaquim. — Parece; pelo menos foi convidado e aceitou o convite.

M. — Pois óh! em minha pensal que isto sucedesse.

J. — Por quê?

M. — Por causa da República.

J. — Que tem Juhas com as almas dos pobres? Pois não viste que o D. Carlos foi a França, que é também República?

M. — Pois sim, mas a República brasileira banio D. Pedro II, que era tio dele!

J. — É a francesa expulsou o conde de Paris, pai de D. Amélia e, portanto, sogro de D. Carlos. Isso não quer dizer nada.

M. — Não entendo assim. Se eu fosse D. Carlos só viria ao Brasil com uma condição.

J. — Vejamos o que vai sair desse bestunto! Vamos lá! qual era a condição?

M. — Trazer comigo os restos mortais do Imperador.

J. — Nessa não cal ele!

M. — Por quê?

J. — Porque todas as atenções se voltariam para o defunto, que continha vivo no coração de muita gente. Ninguém se importaria com o rei.

M. — Isso é verdade.

J. — Depois, a recepção do rei deve ser alegre e o Imperador finchre. Como se conciliam as duas recepções? De um lado a marcha de Chopin e do outro o Hino da Carta!

M. — Isso não, porque o rei poderia desembarcar num dia e o imperador ser desembarcado no outro.

J. — Ora aí está! Desse modo tudo se resolve!

M. — Também quando chegou a família real, a família D. Maria I não veio para a terra no mesmo dia em que desceu barcos o príncipe regente.

J. — Mas D. Maria I não estava morta.

M. — Pior do que isso: estava doída. — *Ora!* verás que em siastista será a entrada de D. Carlos ao Rio de Janeiro!

J. — Quanto mais se fosse...

M. — Onde?

J. — Em Barcelona!

38. UM LUIS

Casa pobre. Estão em casa D. Maria e sua filha Mariquinha. Mariquinha. — Com eleição papai, ao que parece, ficou a bordo do *Amazon*.

D. Maria. — Naturalmente o príncipe convidou para jantar M. — O Manáel! não diga isso! então papai, que não é nada, havia de jantar com o príncipe?

D. M. — Então teu pai não é nada? Teu pai é um poeta!

M. — Antes fosse outra coisa! Por isso falta tudo nesta casa!

D. M. — Faltia porque teu pai não é republicano! Quisesse ele!...

M. — Pois ganhei muito com ser monarchista! De que servem tantas poesias que fez ao imperador, à imperatriz e à princesa?

D. M. — Suas majestades davam-lhe sempre alguma coisa todas as vezes que ele os cantava. O irmão da família imperial, que nunca lhe deu nada foi o conde d'Eu. Hoje teu pai levou ao príncipe uns versos que fez ontem à noite.

Á — Isso que é para quem tem sesenta prédios?

M — Antes não os tivesse!

S — Ora essa! por quê?

M — Antes tivesse empregado o meu rico dinheiro em ações! Aquilo rende pouco, mas ao menos um homem está com o espírito sossegado.

S — Não diga isso! O prédio é ainda e será sempre o melhor emprego do capital. Olhe, eu cá não me queixo.

M — Pois gabo-lhe a pachorra. Depois que se meteu em cabeça a esses malucos embelezarem o Rio de Janeiro (como se o Rio de Janeiro não fosse uma terrível!) não ganho para os suetos!

S — Deixe lá! Não é tanto assim! Eles incomodam os proprietários, mas valorizam a propriedade.

M — Pois sim, mas olhe agora o projeto do tal Nery Pinheiro que quer acabar com as casas térreas!

S — Pois isso o prejudica?

M — Se me prejudica? Nada, uma brincadeira! Pois se eu não tenho senão casas térreas.

S — Passando a lei, só terá sobrados!

M — Seria uma bela coisa, e eu não me queixaria, se os sobrados fossem levantados à custa dos côres municipais.

S — Ora essa! era o que faltava!

M — Que diabo! se eles querem embelezar a cidade, embelezem-na com o seu dinheiro e não com o meu!

S — O mais que a municipalidade poderá fazer, se o proprietário não quisesse ou não pudesse levantar o sobrado, era levá-la ela e ficar com ele para aí, o proprietário seria dono apenas do pavimento térreo.

M — E o terreno, sen Santos?

S — Que terreno? Em cima não há terreno. O terreno ficava com o proprietário.

M — E o proprietário com o terreno que já era seu. Ora boa noite! Que ganhava ele com isso?

Á — Não nada ganhava, mas ganhava a cidade. E o proprietário, pelo menos, duas compensações: podia vender as terras à municipalidade, que precisava delas para cobrir

91

o sobrado, e ficava com a certeza de que não lhe havia de chover em casa.

M — Parece que você quer zombar de mim! Pois vai para o diabo e maldito o tal Nery Pinheiro!

S — Podia ser pior, seu Mellor!

M — Como assim?

S — Imagine que esse ilustre intendente, em vez de propor que as casas térreas se transformassem em sobrados, propunha que os sobrados se transformassem em casas térreas!

M — Nesse caso era você quem dava o zarco.

S — Sim, porque só tenho sobrados.

M — Por isso!

42. UM APAIXONADO

Em casa do Teles, que, sentado à mesa de jantar, faz contas a lápis num pedaço de papel. D. Gabriela, sua esposa, trata dos arranjos da casa.

Teles. — Ô Gabriela?

D. Gabriela. — Que é?

T — Quanto nos resta naquela caderneta da Caixa Econômica?

D. G. — Muito pouco; não chega a cem mil réis.

T — Serve. Vai buscar a caderneta. (D. Gabriela olha para o Teles e examina a caderneta.) Tem oitenta mil réis, fora os juros. Serve.

D. G. — Vais tirar todo o dinheiro da Caixa?

T — (sem responder). Quanto deram aquelas duas bichas no prego?

D. G. — Oitenta mil réis.

T — 56?

D. G. — E o Monte de Socorro não dava mais de sessenta.

T — Tudo serve. Passa para cá as bichas.

D. G. — (fazendo as bichas, com lágrimas na voz). Vais tomar a ruibar as minhas bichas?

T — As tuas bichas e também o meu relógio, que ali (mostrando o relógio) mil réis. Ah! temos já uns duzentos mil réis. Serve.

D. G. — Mas que é isso? — um queixo?

91

- T. — Um grande aperto. Dize-me cá: aquele teu anel de brânhas dá quanto?
- D. G. — Também o meu anel?
- T. — Vamos! responde!
- D. G. — Dá cem mil reis.
- T. — Serve. Vai buscá-lo. (*Fazendo as suas contas.*) Bom, já temos trezentos mil reis, com cem que o Banco dos Financiários vai-me emprestar, serão quatrocentos. Não prosto mais de 384.
- D. G. — Mas que aperto é esse? Fomos perdonados?
- T. — Não.
- D. G. — Que foi então? dize-me!
- T. — Oh, filha! pois não adivinhas?
- D. G. — Não.
- T. — Tu sabes que a minha paixão é o teatro, mas o bom teatro, o teatro com artistas de primeira ordem?
- D. G. — E' então?
- T. — Pois ignoras que está a chegar a Duse?
- D. G. — Sim, já ouvi dizer.
- T. — Os empresários anunciam preços de arruicar couro e cabelo! Cada assinatura de cadeira para doce réstias custa 192\$000!
- D. G. — Credo! Virgem Santíssima!
- T. — E como eu não vou ao teatro sem te levar, preciso tomar duas assinaturas. Isto é, tenho que escarrar ali, na casa Davi, 384\$000!
- D. G. — Mas não achas que não vale a pena pôr jóias no prego e pedir dinheiro emprestado para ver artistas, mesmo de primeira ordem?
- T. — Filha, a arte dramática antes de tudo! Eu seria capaz até de combater, contanto que visse a Duse! — (*Miranda as jóias e a caderneta no bolso.*) Me ne vado al * prego! (*Sai e D. Gabriela chora.*)

* "Me ne vado al" Tradução por "Vou-me embora ao". (N. do O.)

43. MEU EMBARACO

(*MONTAGEM*)

Queridos leitores d'O Século, hoje sou eu mesmo, em carne e osso (menos osso que carne), o protagonista do meu Teatro. Isto é um monólogo, um simples monólogo, que tenho diante de vós, esperando que me desculpeis ocupar a vossa atenção com a minha insignificante pessoa. Mas... que hei de fazer? Há muitos dias tão léio jornais, por falta absoluta de tempo: não sei o que se passa no mundo, nem no meu querido Rio de Janeiro. Foi demolido o convento da Aludá? Proclamou-se a república em Portugal? Ignoro! — Estou no hotel do Parque Balmesim, em Santos — um sítio delicioso, que me dá a impressão da nossa Copacabana. Se sentei à mesa, esquecendo estas coisas, foi por que a chuva não me deixou sair de casa. A estas horas tinha eu que estar na parage do Clube Internacional de Regatas, do outro lado da baía. Não chego para as encomendas. A amabilidade dos santistas não conhece limites. Ando aqui levado de carinho em carinho, que nem um oficial da "Patria", e não dispondo de um instante para escrever aos amigos, em cujo número incluem os meus leitores habituais. Já em São Paulo não se sentiam de mim, aqui não sei onde me vive, e há de me ser difícil encontrar expressões que traduzam palidamente o meu reconhecimento por tantos favores.

Ontem visitei a Santa Casa de Misericórdia, fundada por Braz Cubas, o fundador da cidade, no século XVI. Visitei igualmente o belo edifício monumental do Real Centro Português e os clubes *Edgewood* e *Quince*. Em toda a parte fui recebido com uma consideração que estou longe de merecer. Hoje tenho um almoço no City Club oferecido pelo Grémio Dramático Arthur Azevedo, e à noite, no teatro Guarany, a representação do *Dote* pelos distintos amadores daquele Grémio. (*Balance a porta.*) Quem é?... (*Depois de ouvir o ruído da porta.*) É uma visita. Decididamente não há meio de escapar! Para aqui. Vou mandar estas tiras ao parão, Dr. Brício Filho, e luízo terá de se as atirar na cesta dos papéis inúteis.

* "Menos isso que carne". Arthur Azevedo era muito gordo.

1.^a — Val com o que te digo, António: em Portugal só há um republicano!...
AMBOS. — E o D. Carlos.

45. LIQUIDAÇÃO

Numa casa de negócio. Silva e Sousa, os sócios da firma, conversam, aproveitando a ausência da freguesia

Silva. — V. leu os jornais? Houve ontem mais um incêndio!

Sousa. — É uma verdadeira epidemia!

Sí. — E não há meio de acabar com isso!

Só. — Ora aí tem v. l. Se nós não fôssemos honrados...

Sí. — Que tem?

Só. — Desistámos logo ao negócio. O seguro é de 50 contos e actualmente não temos em casa nem dez em fazenda...

Sí. — Sim, mas isso é se não fôssemos honrados. Felizmente o somos.

Só. — Ninguém diz o contrário, nem ninguém o diria depois que houvéssimos metido o dinheiro no bolso.

Sí. — O momento não podia ser mais favorável, a família que mora no sobrado está toda em Casimira e o nosso primeiro caixeiro despediu-se há dois dias.

Só. — Pois sim, mas temos ainda o Agapito, que dorme na loja.

Sí. — Despedi-lo-lhamos.

Só. — Seria um indício contra nós. A coisa era deixar fogo na casa e continuarmos a ser honrados... silêncio! Al vem o Agapito.

O Agapito, vindo do fundo do armário. — Eu queria pedir um grande obséquio aos senhores dois.

Sí. — Diga!

Só. — Fale!

O Agapito. — Queria que me dessem licença para recolher-me hoje depois da meia-noite. Minha irmã casa-se em Murtosa e eu...

Sí. — Vá. Vá ao casamento de sua irmã, mas não esqueça a toda a noite. Não nos convém a loja vazia! Não tenha grande confiança na guarda noturna.

94

44. DOIS ESPERTOS

Diálogo entre dois portugueses com muitos anos do Brasil.

1.^a Português. — O António, parece que as coisas lá pela nossa terra estão feias!

2.^a Português. — Qual, homem! lá de tu ver que são mais as nozes do que as cozes!

1.^a — Não! Desta vez o negócio é sério. Olha que o D. Carlos já foi para bordo do "D. Amélia"⁹⁴

2.^a — Ora! o Lampreia lá explicou tudo: o D. Carlos anda a estudar oceanografia.

1.^a — Mas ele não estudará o oceano para pôr-se ao largo?

2.^a — Qual! não creias na revolução.

1.^a — Isso creio.

2.^a — Os republicanos têm delado as manguilhas de fora, não lá dívida, mas aquele povo é muito monarquista. Não creias que proclamem a República em Portugal!

1.^a — Estou curiosa. O povo português não quer a república.

2.^a — E então?

1.^a — Mas desconfia que o D. Carlos a quer, e daí é que vem todo o bafúlio.

2.^a — Que estás tu aí a dizer, ó Manoel?

1.^a — Pois então não viste que o D. Carlos ultimamente tem se chegado aos republicanos? Há pouco tempo esteve em França, e foi visitado pelo Loubet; para o ano vem ao Brasil... O povo pensou lá com os seus bofes que Portugal está aí está republicano, e revolucionou-se. Ele não quer um presidente de república: o que ele quer é outro rei que sustente o trono.

2.^a — Homem, não deixas de pensar bem...

1.^a — Olha, a mim ninguém me tira da cabeça que a coisa está combinada com o Clemenceau e o Rio Branco.

2.^a — Ó Manoel, tu és um alho!

⁹⁴ "Tu és um alho" é uma expressão da época, por "homem esperto" (N. do O.).

47. AS RETICÊNCIAS

Na sala de jantar da família Melo. A senhorita Dadá lê, num jornal, os anúncios dos teatros, mamãe cose, papai não chegou ainda da repartição.

A. S. — Mamãe?

Mamãe. — Que é minha filha?

A. S. — A senhora já viu o título da peça que se representa no Lucinda?

M. — Não, qual é?

A. S. — "Sorte de..."

M. — Como?

A. S. — "Sorte de..." reticências.

M. — Que título esquisito!

A. S. — Essas reticências estão aqui em lugar de uma palavra. Que palavra será?

M. — Como queres tu que eu saiba, se não conheço a peça?

A. S. — Ai está uma coisa que me apetece a curiosidade! Não dormirei hoje sem saber o que querem dizer estas malditas reticências!

M. Olha, aí vem papai. Pergunta-lho.

Papai. — (Entrando). Ora muito boa tarde. (Beija a mulher e a filha.)

M. — Oh Melo, a Dadá estava a tua espera para lhe explicar o que quer dizer "Sorte de..."

P. — "Sorte de..."?

M. — Sim, "Sorte de..." três pontinhos; é o título de uma peça que se representa no Lucinda.

P. — Ah! lá sei... "Sorte de..." (Aparte.) Que enlaçamento (Alto.) Isso quer dizer... isso não quer dizer nada...

É para não gastar papel que puseram ali aqueles três pontinhos... "Sorte de..." sorte de nada... sorte de coisa nenhuma... sorte de cacacacá!... isso é, nenhuma sorte; percebes?

A. S. — Não senhor.

M. — Nem eu.

P. — Põe bem, minha filha, ali há realmente uma palavra oculta, mas uma palavra feia... uma palavra que tu

não podes saber... (o) por isso que a substituíram por três pontinhos...

A. S. — Mas papai...

P. — Não tristes! (A-matrão.) Imagina que a tal palavra quer dizer... (Diz uma palavra ao ouvido da mamãe.)

M. — Que horror!

P. — Vejam a que estado chegou o teatro no Rio de Janeiro! Já nem mesmo os títulos das peças podem ser explicados às senhoritas, quanto mais as próprias peças!

M. — Não sei, realmente, onde vamos nós pitar com tanta liberdade! (A senhorita.) Papai tem razão, Dadá... Tu não poderás saber o que encobrem aquelas reticências depois que tiveres usado.

A. S. — Pois sim! Quem me há de dizer é o primo Zezé.

48. MODOS DE VER

No fundo da vinda do Seu Zezé. — Nãa Chica prepara o almoço. — Seu Zezé extrai uma conta do bolsador.

Chica. — Seu Zezé?

Zéz. — Que temos?

Ch. — Vancê leu no "Jornal do Brasil" aquela história do homem da Villa Isabé que amiga dele deu tiro de revólver nele?

Zéz. — Li. É uma doida.

Ch. — Doida, não, seu Zezé; o homem deve se de uma mulher só!

Zéz. — Pois você não viu que ela era mais velha que ele?

Ch. — Isso não quer dizer nada. Quando um homem e uma mulher vive junto, não há mais moço nem mais velho; todos dois se da mesma idade.

Zéz. — Isso diz você porque é mais velha do que eu. Se fosse mais nova, talvez já cá não estivesse.

Ch. — Eu não sei de nada; só sei que quando vancê fizé conto o homem da Villa Isabé, eu faço conto a tá Solia; dou um tiro em vancê.

Zéz. — E depois dá outro em aí?

Ch. — Não! Isso é que eu não faço porque não sou sola.

Zéz. — Mas nesse caso você passará o resto da vida na cadeia.

- C. — Juri me absorve.
 Zé. — Qual absorve, qual nada! Você já viu juri absorver preto?
 e quando o juri a absorvesse, você ficaria atirada pra aí,
 na miséria.
 C. — Isso é verdade.
 Zé. — Por isso o melhor que você tem a fazer é acabar com im-
 nentes que sinto necessidade de me dar cabo do ca-
 nastro...
 C. — Como acabá com isto, seu Zé? Olhe que eu sou preta
 mas tenho muitas brancas tã a minha procedência!...
 Zé. — Não digo o contrário, mas você já um dia me deu a
 entender que tinha vontade de ir viver na roça com sua
 irmã. Pois bem, eu dou-lhe uma mala cheia de roupa,
 um conto de réis em dinheiro, pago-lhe a passagem, e
 você vai para a roça.
 C. — Vancê me dá tudo isso?
 Zé. — Dou e mais alguma coisa!
 Chica — Antão eu vou? Mas prquê vancê qué se separa de
 mim?
 Zé. — Porque tenho medo de morrer... estou ameaçado... e
 não respondo por mim...
 C. — Pois está diol. Vou pra roça! Al está como se evita uma
 desgraça! Se o bone da Vila Toché tivesse feito como
 vancê, não levava o tito!

49. REFORMA ORTOGRÁFICA

- Noma barbearia do bairro da Saúde — O barbeiro mais subchão
 que o céu sobre faz a barba a um fequês.*
 O Freguês. — O seu Toldo, que vem a ser isso de ortografia da
 Academia de Letras?
 O Barbeiro. — Pois não sabe? A Academia, que é uma sociedade
 de literatas com um i ao, e das melhores, quer simplificar
 a escrita. Por exemplo, philosophia tem dois hi, para
 quê? Você chama-se Affonso —
 F. — Afonso lá? Eu me chamo Joaquim.

100

- B. — É uma hipótese sem age. Você chama-se Affonso com
 dois H. Pois não lhe basta um? Que vem a fazer aquele
 outro?
 F. — Então não é melhor que as palavras se escrevam com todos
 os H e T? Qual é o resultado prático dessa reforma?
 B. — Trata-se de uma grande economia de tempo, tinta e papel.
 F. — Oavi também dizer que a tal Academia quer que se
 escreva klosque com q u i qui...
 B. — Sim senhor! Klosque e todas as palavras que eram escritas
 com k. Essa letra já não existe no alfabeto sem h. a
 Academia suprimiu-a com um p só.
 F. — Mas com os diabol! Ieso não é simplificar, porque klosque
 com q tem oito letras e com k tem apenas sete!
 B. — É para uniformizar com z. Uma vez que nós possuímos
 o q, que necessidade temos do k?
 F. — Nada, seu Toldo, eu sou lanco. Klosque com q u i qui
 para mim não é klosque nem aqui nem na casa do diabol.
 B. — É uma questão de hábito. Desde que você se habitue.
 Eu cá estou enlisadado sem h pela ortografia sem fi.
 F. — (arguendo-se). Bom, não lhe pago a barba porque só
 tenho aqui alketa com k, aparecerei quando tiver com
 que... (sat.).
 B. — Querem ver que este início com i aproveita a reforma
 ortográfica para ferrar-me um calo com um l só e pregar
 -me uma pessa com dois si?

50. FOI MELHOR ASSIM?

- Em casa do Silvé, que está preparado para sair e vai à sala de
 jantar convidar a reboira para sair com ele.*
 O Silvé. — O Marquinhos, queres vir dar um passeio? Há muito
 tempo não temos um domingo tão bonito! Se queres,
 vai-te arranjat, eu espero.
 D. Marquinhos. — Não não tenho vontade de sair, saia você só.
 Preciso acabar esta blusa.
 O S. — Não sei onde vá. Talvez me atire até o Engenho de
 Dentro no perigo amarello. Ainda não vi a tal ponte.

101

D. M. — Se eu fosse você, ia ver subir o balão na praça da República.

O S. — Não tenho ânimo!

D. M. — Não tem ânimo de quê? De ver subir ou de subir?

O S. — De ver subir um homem pelo espaço fora dentro de uma cesta! Não sei, mas parece-me que se eu visse cair um aeronauta² de uma altura de cem metros, desmaiava! Sou tão nervoso!

D. M. — Ora deixe-se disso! Deve ser tão interessante ver subir um balão levando uma pessoa! A gente cá de baixo a ver aquela massa ir diminuindo, diminuindo, até tornar-se um ponto pequenino lá longe, muito longe! Não há nada mais curioso!

O S. — Curioso é, não há dúvida: mas se o homem cai?

D. M. — Você deve ir, mesmo para perder o medo.

O S. — Achas?

D. M. — Acho, sim!

O S. — Pois então vou! Quanto se paga?

D. M. — Dois mil réis apenas.

O S. — Vou, está dito! Querem vir?

D. M. — Não, vá você só. Reserve-me para outra vez.

O S. — Então até logo. *(Dá-lhe um beijo e sai.)*

QUADRO II

A mesma cena

O S., entrando contentíssimo. — Lá fui! Não calculas a importância que produz a vista de um aerostato cheio de gás!

D. M. — Vejo que tudo se passou muito bem. Onde o balão foi cair?

O S., rindo-se. — Não sei!

D. M. — Como assim?

O S. — Não caiu porque não subiu: o gás não teve força!

D. M. — E você ficou sem os dois mil réis?

² "Aeronauta". Pávoe erro de impressão por "aeronaute". (N. da O.)

O S. — Fiquei, mas não me lustino! Caei almo nova quando o homem declinou que não subia! Foi noíhho assim!

51. O VELASQUEZ DO ROMUALDO

No gabinete do Romualdo, que passava agitado de um lado para o outro

A Senhora, entrando. — Chamaste-me?

Romualdo. — Sim, chamei-te porque o momento é solene!

A Senhora. — Assistas-me!

Romualdo. — Não é caso para isso. Estás vendo aquela carta? *(Aponta para uma carta que está sobre a secretária.)*

A S. — Sim!

R. — Está ainda fechada

A S. — Sim, vejo que está fechada. Por quê?

R. — Entregou-me o carcereiro não há cinco minutos, e como te confectuo sobrestituo a letra do Sepúlveda, não quis abri-la sem estares presente. Recebo uma ameaça. *(Le para a mão para...)*

A S. — Mas que esperas tu achar nessa carta?

R. — Pois não te lembras que mandei ao Sepúlveda, que está em Paris, a fotografia do nosso Velasquez, a fim de que ele, consultando os peritos, se certificasse de que o quadro é realmente do grande pintor espanhol.

A S. — Ora! pensa que fosse outra coisa. Tira a ideia daí! Pode lá ser de Velasquez um quadro comprado por 15000, na tua Senhor dos Passos!

R. — Isso não quer dizer nada. É no todo que se encontram as pérolas! Naquela mesma rua do Senhor dos Passos já foi, há muitos annos, encontrado um Titiano! Outro Titiano foi há meses descoberto no Pará! E o Rembrandt da galeria Rembrandt? E o Tintoretto e o Franc Hals que lá estão?

A S. — Posso lá crer na existência de um Velasquez aqui, na rua Frei Caneca!

Romualdo. — Tudo é possível, minha mulher! *(olhando para um velho quadro que está pendurado na parede.)* Ve que

"La joie fait peur." França por "A alegria dá medo". (N. da O.)

D. R. — Eu li uma notícia dizendo que ele aparece por baixo da constelação do touro. A vizinha sabe que constelação é essa?

D. C. — Não senhora, mas talvez meu marido... (*Gritando para dentro.*) O seu Eduardo? (*silêncio.*) Seu Eduardo?

D. R. — Deixe-o: está dormindo.

D. C. — Se está dormindo, acorde! (*Gritando.*) Seu Eduardo! A voz do marido, ao longe. — Que é lá?

D. C. — Você sabe onde é a constelação do touro?

A voz. — Vá para o diabo! não me aborreça!

D. C. — Disse que não sabe. (*Esperando.*) Atchim! Bonito! lá me constipei por causa do Daniel!

D. R. — (*espirando*) Atchim! Também eu! Não valia a pena! Vamos dormir!

D. C. — Vamos, mas olhe, vizinha, amanhã atchim... sustentemos ambas que vimos o cometa!

D. R. — Essa era a minha intenção... Atchim!

D. C. — Boa-noite... Atchim!

D. R. — Atchim! Boa noite!

Anba! — Atchim! (*Desaparecem as cabeças. Fecham-se as portas.*)

53. ECONOMIA DE GÊNERO

Fim para do Silva. — Na sala de jantar. — O Silva tem acabado de tomar café, e está sentado numa cadeira de balanço a fumar o seu cigarro e a ler o seu jornal. — Entra D. Ana, sua mulher.

D. Ana, depois de alguma pausa. — Com efeito!... você é de muita força!

Silva. — Por quê?

D. A. — Não me pergunta por amanhã! Viu que ela ontem se recalcava tão doente, e nem ao menos indaga como passou a noite!

S. — Desculpa... eu estava a ler uma coisa muito interessante... e justamente a lembrar-me dela.

D. A. — Pois devia interessar-se: é minha mãe!

105

S. — É tua mãe, mas é minha sogra; se fosse minha mãe eu me interessava um pouco mais, se fosse tua sogra quem não se interessava elas tu.

D. A. — Não sei que mal fez a pobre velha para você a tratar assim!

S. — Assim?! Assim como? Como é que tu a tratas?

D. A. — Não pergunta por ela quando está doente.

S. — Não perguntei, mas lá pergunta.

D. A. — Qual perguntar! qual nada!...

S. — Francamente: uma vez que me obrigas a falar, dir-te-ei, minha filha, que tua mãe não tem nenhuma razão de queixa contra mim. Não tenho obrigação nenhuma de atorá-la e, no entanto, suporço resgrado todas as suas impertinências, porque, não há dúvida, ela é uma sogra clássica! entre qualquer, sofrendo o que tenho sofrido há muito tempo se teria livrado dela! Eu, pelo contrário, mostro-me cada vez mais solitário. Sou eu que lhe dou casa, sou eu que lhe dou de comer e beber, sou eu que a visto, sou eu...

D. A. — Grande coisa! não é a pobre velha que aumenta as despesas! A casa é grande e mais um tálier à mesa não custa nada.

S. — E a roupa?

D. A. — Você só lhe dá roupa quando a pode comprar baratinho alguma liquidação.

S. — Gensuras me set económico.

D. A. — Não!

S. — Pois se posso comprar aqui por três, porque hei de comprar ali por quatro? Ainda agora, lendo o jornal, estava pensando numa dessas economias. Tua mãe está doente, não está?

D. A. — Está muito doente; está mais doente do que você imagina!

S. — Tanto melhor!

D. A. — Como tanto melhor?

S. — Tanto melhor para a economia que me lembrou fazer. Há na Alfândega um objecto abandonado que naturalmente vai ser vendido por uma bagatela, e com essas ninharias

106

(quer senão eu, se não houver por al outro genro que me passe a perna.

D. A — Que objeto é esse?

S. — Um caixão de defunto. Agora diz que não me lembro de minha sogra...

54. OS CREIDORES

Em casa do X, literato e jornalista — (Ele está tentando a escrever um artigo, entra a senhora de mansinho.)

A Senhora — Está aí o homem da venda. Podes dar-lhe algum dinheiro?

X, largando a pena — Onde queres que o vá buscar?

A S. — Mas que lhe devo dizer?

X. — Não lhe digas nada, manda-o entrar; dar-lhe-ei um desculpa. (A senhora abre a porta que dá para o corredor, e faz entrar o homem da venda.) Meu caro sr. Ribeiro, ainda hoje não lhe posso pagar... O jornal ainda não me paguei o ordenado! Não tenho vivente em casa!

O Homem da Venda — Nam vim pedir dinheiro a vossa senhora, bem sei que vosseoria o não tem; vim dar-lhe um conselho!

X. — Um conselho!

O H. da V. — E como lhe digo!

X. — Qual é o conselho?

O H. da V. — Faça uma conferência no tal Anstituto de Musica.

X. — Uma conferência? Exp? —

O H. da V. — Pois então! Outros menas pintados têm feito conferências e têm ganhado muito dinheiro! Olhe, eu tenho um culega estabelecido na rua do Senador Osebio, que tinha um freguês ltratos como vosseoria, que lhe não podia pagar, e vai o moço fazer uma conferência no Ansti- tuto, e no mesmo dia paga o conval

X. — Mas, meu caro sr. Ribeiro, o senhor sabe o que é uma conferência?

O H. da V. — Nam sei só sei que é uma coisa que dá dinheiro a ganhar aos ltratos,

X. — Mas eu nunca fiz conferências!

O H. da V. — Bem sei, e por isso vosseoria não me pagou ainda!

A S. — O sr. Ribeiro tem razão. Por que não tás de tu fazer uma conferência?

O H. da V. — Eu cá nam faço porque nam sei.

X. — Ora adeus! Tem razão, Sr. Ribeiro! Vou fazer uma conferência! Mas qual lá de set o assunto?

O H. da V. — Os impostos, que são de levos dentro e cabelo!

X. — Isso não se presta a uma conferência literária! (com uma idéia.) Ah! já tenho um assunto: "Os credores."

O H. da V. — Bravo! só assim eu iria ao tal Anstituto!

X. — Pata me ouvir falar?

O H. da V. — Nam senão, para receber a conta.

55. OS FÓSFOROS

Sala modesta. Nba Tereza, gorda midata, dá de manjar ao filho. Três crianças brincam, sentadas no chão. Quem se piaz no corredor

As crianças. — Lá vem papai! Lá vem papai... (Erguem-se e vão receber a porta o padre Thomas, que entra.) Bença! Bença!

O Padre — Deus vos abençoe! (Aproxima-se de nba Tereza e dá-lhe um beijo.) O Zeca e o Quincas já foram para o colégio?

Tereza. — Há que tempos!

O P. — (sentando-se.) Venho hoje fulol

Tereza. — Por quê?

O P. — (tirando da algibeira uma nota de dez mil réis). Olhe!...

T. — Que tem?

O P. — Veja se isto é dinheiro que pague uma milra de defunto! Dez mil réis! Eu contava com vinte e cinco pelo menos!

T. — Pois você está muito precisado de dinheiro. — Eaves meus estão todos sem calçado...

O P. — Já lá se vai o tempo em que set padre era uma boa coisa; hoje é uma miséria, principalmente para quem tem mi-lhet e filhos, como eu.

T. — Ainda você não é dos que têm mais razão de queixa, por-que em "lhes" ajuda. As balas sempre rendem alguma coisa...

O P. — Dantes não era preciso que a mulher ajudasse, porque eu ganhava muito dinheiro; mas o que quer você? a cor-rência é grande, a cidade está cheia de padres vindos de toda a parte! E alguns deles só servem para desmo-nalizar a classe, como o tal Pelegrineli!

T. — Que padre é esse?

O P. — Um italiano, que anda pela rua a vender fósforos brancos, com as vestes sacerdotais! (*acudindo as vozes*). Nha Te-reza! isto é sagrado! isto é sacratíssimo!

Tereza — Não sacuda assim a batina que pode rasgar eia, e depois o trabalho é meu! Ainda o outro dia o que me custou eia! Estrava cheia de nódoas!

O P. — Grandíssimo padre! Vender fósforos de batina!... Um legião do Senhor!

T. — Ora, deixe-se disso! Você tem feito coisas piores de batina!

O P. — Eu?

T. — Você, sim! Então em não vel! (*Repetindo com malícia*) Eu não sei?

O P. — Pois sim, ... talvez, ... mas não "coram povo!" *

T. — E, você pensa que o latnório salva tudo...

O P. — Quero dizer que nunca fiz em público coisas que um ministro de Deus não deve fazer... Vender fósforos!... Lembra-se, Tereza, que Jesus Cristo expulsou os ven-dilhões do templo!

T. — Eles vendiam fósforos?

O P. — Não, porque os fósforos ainda não tinham sido inven-tados.

T. — Nem as balas, que você vende, ou manda vender, porque as munições não chegam. E se você não tivesse remédio

* "Coram povo!" lase latina por "em público" (N. do O.).

senão vender fósforos na rua, de batina, para dar de comer a estas crianças, você vendia mesmo? Ora aí está! Vamos alisar!

56. UM ENSAIO

Em casa do Sampaio, que se apronta para um banquete. Só lhe falta pôr a capa e o chapéu. Sua filha, a resbortiza Bibi, ata lhe o laço da gravata. Sua esposa, a Julia, sentada numa cadeira, contempla-o com admiração e orgulho.

Bibi — Pronto, papai! Ficou um bonito laço!

Sampaio — Uma ponta não está maior do que outra?

B. — Não, senhor! Veja ao espelho!

S. — Não é preciso. Vai buscar a capa, o chapéu e a bengala (*Bibi vai*).

D. Julia, radiante — Como você fica bem de casaca, Sampaio!

S. — Achas?

D. Julia — Por meu gosto você não andava senão assim!

S. — O que me está dando cuidado é o brinde!

D. J. — Ora! você já tem falado tantas vezes! ... você é orador!

S. — Que orador, que nada! E dantes, o brinde é em francês!

D. J. — Em francês, por quê?

S. — Pois você queria que se oferecesse um banquete a um hóspede ilustre francês e se falasse em português?

D. J. — Se ele é ilustre devia saber português.

S. — Que tolice!

D. J. — Devia saber tudo!

B. — (*voltando com a capa, o chapéu e a bengala*). Papai tem o seu improviso bem na ponta da língua?

S. — (*verendo a capa, pondo o chapéu e tomando a bengala*). Devo ter. Mas, adeus que são horas!

D. J. — Venha cá; por que não faz um pequeno ensaio?

S. — Você não lembra mal, Bibi, senta-te ali ao pé de tua mãe como se estadasse as palavras).

(*Bibi obedecendo*). Ohçam lá! (*Declamando lentamente*, Monsieur, permettez-moi que dans ce moment solennel je leve ma labile voix et mon verre pour saluer

- V — Quem estava muito chique era a filha do Dr. Gayoso. E pena que tinha tão mau dentes!
- O R — O Ferrero falou em francês ou em italiano?
- V — Em francês (italianizado). O Frías levou todo o tempo a tutumar a mulher da Neves, e as barbas do marido! Um escândalo!
- O R — Deixe lá os outros! Dize-me sob que ponto de vista o Ferrero encorreu as relações de Augusto com Tibério.
- V — Sob o ponto de vista filosófico. A Adélia dormia a sono solto! É preciso ser muito ignorante para dormir durante uma conferência histórica!
- O R — O Ferrero pronunciou-se sobre o exílio de Júlia?
- V — Pronunciou-se, isto é, creio que sim, que se pronunciou. Lembra-te daquele vestido que te mostrei o outro dia nas Fazendas Pretas? A Luíza Barreto estava com ele. E pena! um vestido tão bonito! não estava naquele!
- O R — O Ferrero defendeu ou acusou Júlia?
- V — Acusou, depois defendeu. Desconfio que a Sinhô Bastos deixou as jóias no pique; já é a terceira vez que a vejo sem uma jóia! Poderá! Lírico todas as noites!
- O R — O Ferrero não disse nada das más línguas de Roma?
- V — (sem compreender). Em compensação a baronesa de Itapuca estava coberta de jóias! Parecia uma vitrine de ourives! Que falta de gosto! Eu sempre queria que me dissessem onde o barão vai buscar dinheiro para tantas jóias!
- O R — O filho, não é isso o que me interessa; conta-me o que o Ferrero disse de Augusto, de Tibério e de Júlia.
- V — Disse muita coisa, mas não prestei atenção. Que me importa a vida alheia?

60 CINEMATÓGRAFOS

- Na sala do Baltazar, que entra da rua, e encontra sua mulher D. Inês, dizendo em alta:*
- Baltazar — Oh! que silêncio nesta casa! Onde estão as meninas?
- D. Inês — Foram ao cinematógrafo Paulé.
- B — E a Juca?

116

- D. I — Foi ao cinematógrafo Parisiense.
- B — E o Cazuza?
- D. I — Foi ao Paraiso do Rio.
- B — Também é cinematógrafo?
- D. I — Também.
- B — E o Zeca?
- D. I — Foi ao cinematógrafo talante do Lírico.
- B — E a ciuda?
- D. I — Foi ao Moulin Rouge; também há lá cinematógrafo.
- B — E a copeira?
- D. I — Pediu licença para ir a um cinematógrafo que há na rua larga de S. Joaquim.
- B — Que acanharia estar 'vozinho em casa sem as pequeninas sem os rapazes!
- D. I — Pois vamos nós também ver o cinematógrafo do Passeio Público!
- B — Eu? Não me faltava mais nada! Estou largo de cinematógrafos! Há quinze dias que não faço outra coisa senão ver cinematógrafos!
- D. I — Você gostava tanto!
- B — Gostava é gosto, mas tudo tem um termo! Não não fomos ao teatro porque o teatro era caro. O cinematógrafo é barato, mas os cinematógrafos são tantos, que afinal se tornam caros... Sabe você quanto temos gasto em cinematógrafos?
- D. I — (trênica.) Uma fortuna!
- B — Depois, o cinematógrafo é muito inconveniente para as pequenas.
- D. I — Não diga isso! Ainda não há cinematógrafo género livre!
- B — Não é por causa das fitas que são decentes e algumas até instrutivas; mas você bem sabe que a sala fica no escuro, e os pelmbras aproveitam....
- D. I — Deveras?
- B — Uma noite destas, num deles, uma rapariga soltou um grito porque um rapaz a beliscou em (certo lugar)!
- D. I — Um grande patife!

117

- B. — O mellão é não mudar as pequenias societas, a menos que inventem um meio de não ficar a sala no escuro.
- D. I. — Isso é impossível! Estou atendida de ter mandado as meninas. Ah! elas aí vêm! *(Entram quatro meninas muito alegres, que beijam e abraçam os pais e correm, todas ao mesmo tempo, a contar o que tiram no cinematógrafo.)*
- D. I. — Marchem todas para o quarto e dispam-se! At Senhoritas — Para quê?
- D. I. — Por causa das pulgas. Há muitas pulgas no cinematógrafo! *(As senhoritas entram no quarto. A Balaraz.)* Você comprehendê? Mandel que se despiçsem, para eu verificar se há sinais de beliscões! *(Entra no quarto.)*

61. POBRES ANIMAIS!

- Em casa do Silva — A mesa está posta — D. Ana espera o marido para jantar*
- O. Silva. — *(Entrando.)* Ora muito bom tarde, *(Dá um beijo na mulher, põe o chapéu e a bengala à sua direita e senta-se à mesa.)* Demorei-me um pouco, hein?
- D. Ana. — Quase nada. *(Senta-se à mesa e grita para dentro.)* Maximiana, traze a sopa!
- O. S. — Fui à sede da Sociedade Protetora dos Animais.
- D. A. — Para quê?
- O. S. — Para alistar-me como sócio. Li alguns artigos da imprensa e fiquei entusiasmado! É preciso, realmente, haver um pouco mais de humanidade com os pobres irracionais!
- D. A. — Não deixes esfriar a sopa.
- O. S. — Está magnífica. *(Dando pontapé por baixo da mesa.)* Sai! Sai! Este malhito cachorro que se vem meter entre as minhas pernas! Sai! *(O cachorro gene.)*
- D. A. — Coitado! não lhe dê pontapé!...
- O. S. — É insuportável! — Vamos ao feijão, que está com muito boa cara. *(Depois de comer algumas garfadas.)* Já está outra vez o malhito cachorro! *(Dando pontapé.)* Sai! Sai! — Já uma vez mandei botar fora este diabo, mas ele tem farto voltou. O melhor que tudo a fazer é alôgá-lo! Que racete!

118

- D. A. — Não te enredas! Pois não achas de me dizer que entrasse para a Sociedade Protetora dos Animais?
- O. S. — Entrei, é verdade, mas não estou obrigado a proteger os animais que me incomodam.
- D. A. — Aqui tens a carne assada.
- O. S. — Este pobre boi... — ou esta pobre vaca, por exemplo nunca me incomodou... Defende-las se visse alguém maltratá-las... Mas a pobrezinha aparece-me pela primeira vez sob a forma de um *roui-frei*, e eu cumulo sem remorsos. *(Comendo.)* Está muito gostosa! *(Vem a sobremesa e o café. O Silva e D. Ana erguem-se da mesa e vão debruçar-se à janela que dá para o quintal.)*
- O. S. — Oh, que bela ocasião! Lá está dormindo, em cima do galinheiro aquele galo vagabundo que não nos sai de casa! *(Vai ao quarto, volta com um recólher, aponta-o e faz logo.)* Viste? Nem um movimento! Aquele não nos entra mais em casa!

62. CINCO HORAS

- No esquina de uma rua — Dois carregadores portugueses conversam.*
- 1.º Carregador. — Viste o telegrama de Lisboa?
- 2.º Carregador. — Qual telegrama?
- 1.º C. — Parece que o sr. D. Carlos vem mesmo ao Rio de Janeiro!
- 2.º C. — Isso é velho.
- 1.º C. — É velho, não, que um figurão da política de lá tinha dito que sua majestade não devia vir, por mais isto e mais aquilo, porque torna, porque vira e não sei que mais! O diabo que os entenda!
- 2.º C. — Mas que diz o tal telegrama?
- 1.º C. — Diz que o sr. D. Carlos vem ao Rio de Janeiro e que há de receber « todos os portugueses »!
- 2.º C. — Todos?
- 1.º C. — Todos, embora leve cinco horas a recebê-los!
- 2.º C. — O Zé, quantos portugueses há no Rio de Janeiro?
- 1.º C. — Sei lá! isso só se pode saber no consulado.

119

O. M. B. — Não há perigo, eu vou já. *(Entra um criado com o conhaque. O moço bonito serve-se.)* Muito obrigado.
D. B. — Serie-se um instantinho. *(O moço bonito e a senhora sentam-se.)* Tenho pena que meu marido não esteja em casa, para sei-lhe apresentado. Ele estimaria muito conhecê-lo. *(Sentando-se também.)* Mas como está mudado este clima do Rio de Janeiro? A gente sai de casa com um dia de sol, dá uma volta, e dali a pouco desaba uma carga d'água!

A. S. — Como o senhor se chama?

O. M. B. — Cândido Soares, minha senhora, mas todas me conhecem pelo Dodoca.

D. B. — Pois, seu Dodoca, apareça, o senhor fica sendo nesta casa uma pessoa de estimação.

O. M. B. — A senhora perdoo-me que lhe diga! não lhe bem oferecendo um tanta franqueza a sua casa a um rapaz que não conhece.

D. B. — Por quê?

O. M. B. — Não tem visto o que a *Nôrtia* e outros jornais têm publicado a respeito dos "moços bonitos"? Hoje no Rio de Janeiro é preciso muito cuidado: não foi só o clima que mudou. A cidade está cheia de patifes com aparências de gente séria! Vê-se um rapaz bem trajado, de maneiras distintas, bem falante, e não passa afinal de um gatniol.

A. S. — Oh! mas o senhor não... basta olhar para o senhor para ver que é um moço de boa família.

O. M. B. — Não se fiam nisso, muitas senhoras, há outros de melhor aparência que eu, que são perigosos!

(Quem-se pousa no corredor.)

D. B. — Ai está meu marido. Ainda bem que chegou!

A Voz do Marido no Corredor. — Oh! o meu guarda-chuva! *(Entrando e trazendo na mão um guarda-chuva molhado.)* Que é isto, Basília? Apareceu o meu guarda-chuva? *(Vendo o moço bonito.)* Quem é este senhor?

O. M. B. — *(Levantando-se a tremper.)* Eu... sim... eu...

A. S. — É um moço que nos trouxe até à casa, porque chovia!

O. M. — É o patife que o outro dia, nos telegrafos, roubou o meu guarda-chuva! Guardei-o de memória, mas não tinha a certeza de que era ele. Ora, espera que danço!

121

O. P. — Th! th! th!...
(Abre-se violentamente a porta do corredor que dá para a rua, e entra, estorbidado, o Alfredo, irmão de D. Carolina.)
O Alfredo. — *(Caindo sentado numa cadeira.)* Ah!

O B. e D. C., assustados. — Que é?

O A. *(depois de tomar respiração.)* — A coisa é séria! O forte de Tabatinga foi arrasado pela artilharia peruana! Quilômetros brasileiros mortos! Todo o norte levantado! Baixou o cêmbio!...

O B. — Deveras? *(Cálhe a espada da mão.)*

O A. — O governo resolveu mobilizar hoje mesmo todos os oficiais honorários! *(a Barcelos.)* Não tarda aí a lutação para você se apresentar fardado no quartel-general!

O B. — Oh! diabo! Digam que estou doente! vou meter-me na cama!... *(entra no quarto.)*

O A. *(à D. C.)* — Tranquiliza-te! Não há nada. Quel por trás da porta as fantarronadas de teu marido e quais expetimentá-lo!

M. *(ainda com voz de côro.)* — Mãe, papai não vai pra guerra?

D. Carolina. — Não, meu filhinho, papai vai mas é pra cama...

M. e L. — *(saltando de contentes.)* Papai não vai pra guerra! Papai não vai pra guerra!...

64. UM MOÇO BONITO

Sala. Ao erguer o pano, a cena está vazia. Ouve-se cair lá fora a chuva. De repente abre a porta que dá para o corredor, e entram D. Basília, a Senhorita Bobô, sua filha, e o moço bonito.

D. Basília. — Faça favor de entrar. Não o deixo ir sem tomar um salve de conhaque. *(Gritando para dentro.)* José, traga conhaque! *(Ao moço bonito.)* O senhor foi uma providência: se não nos tivesse oferecido com tanta amabilidade o seu guarda-chuva... Onde está ele?

O Moço Bonito. — Deixei-o no corredor, a escorrer.

A Senhorita. — Olhe se fica sem ele! Há dias roubaram o de papai, nos Telegrafos, enquanto ele passava um telegrama!

122

não são sem três rascuéis! *(Creste para o moço bonito que dá um pulo que nem um macaco e desaparece no corredor.)*

O M. — Olhem que vocês sempre hão de mostrar que não murelhes! Pois não têm visto o que a *Noriza* e outros jornais têm publicado a respeito dos moços bonitos? Hoje no Rio de Janeiro é preciso muito cuidado, etc.

65. INSUBSTITUTIVEL

Na sala de jantar do Soares. É a hora do café matinal. Toda a família está sentada à mesa, empacotando-se de café com leite e pão com manteiga. O Soares, enfiando o café, lê um jornal para não perder tempo. De repente, volta uma exclamação, amarela a folha e ergue-se. A família aturda-se.

Tador. — Que foi?

Soares. — Está só pelo diabo!

T. — Mas que foi?

S. — E agora? Agora é pegar-lhe um trapo quente! *(Passeia agitado, com as mãos nas costas.)*

A Senhora. — Mas disse o que foi, Soares.

Um dos Filhos. — Deixe papai, mamãe, aquilo é coisa de política!...

S. — *(Sentando-se de novo à mesa.)* Que falta de tato!... que ausência de critério!... *(Mordê furiosamente o pão e torve um gole de café com leite.)*

Outro Filho. — Como papai ficou zangado!

Soares. — *(Falando com a boca cheia.)* Bonita figura vamos fazer!

A S. — Quem?... Nós?...

S. — Nós, sim!

A S. — Nós, quem?

S. — Nós, o Brasil, a República, a Nação!... Que há de dizer o rei de Portugal?

A S. — Esse cá não vem: talvez se limite a mandar o filho.

S. — A estas horas tanta gente lá se está preparando para visitar o Rio de Janeiro em junho de 1908.

A S. — E então?

S. — E então é que toda essa gente vai deslazar as malas! A exposição é transferida, ou por outra não há mais exposição!

O Mezinor. — Não há mais exposição?

S. — Não há, não pode haver! A exposição é impossível!

Tador. — Por quê?

S. — Porque o Heitor de Melo se retirou! *(Entreolham-se todos espantados.)*

A S. — Só por isso?

S. — Achas pouco?

A S. — Decerto. Então o Heitor de Melo

S. — É insubstituível! Como queres tu que haja exposição sem o Heitor de Melo? — Que fiquem!

(Dá outra dentada no pão e torve outro gole de café.)

66. O JURADO

Na sala de jantar do Timóteo, que não está em casa. A Senhora e a Senhora vão silenciosamente. A Senhora suspira.

A Senhora. — Por quem suspira, mamãe?

A Senhora. — Ainda o perguntas!

A Senhora. — Por papai?

A S. — Por quem há de ser, menina! Por teu pai! Tanto tempo sem vê-lo!... Malditos Rocas e Carletto!

A Sra. — É uma fatalidade! Sempre que há um júri caceie, que entre pela noite, papai não escapa é sorteado.

A S. — Coitado! e ele que não gosta de passar a noite fora de casa!... Imagina como terá sofrido!... Então agora que se tem queixado tanto do fígado!... *(Abre-se a porta. Aparece o Timóteo. Figura de trematada. Grata das olheiras. As senhoras correm a abraçá-lo e beijá-lo.)*

Timóteo. — *(caindo numa cadeira.)* Estou em casa!... estou no gin da família!... parece-me um sonho!

A S. — Aborresces-te muito?

T. — Não me fales! Ainda se estivéssemos no inverno! Mas com esse calor! Diabo leve o dever cívico!...

O *Conselheiro*. — A minha opinião já nada mais vale, minha senhora; eu sou do tempo antigo... sou um fantasma do passado. . .

O *Deputado*. — ... Mas não lhe parece que este insulto? . . .

O *Conselheiro*. — Que insulto? Então o meu amigo supõe que o Brasil, este colosso, pode ser insultado por um bêbedor ou por um doido? No meu tempo ninguém imaginava que a pátria pudesse ser injuriada por qualquer *quidam*! Esse argentino, que adiva cadeiras ao mar, tanto poderia ser argentino, como francês, espanhol ou italiano!

Não me parece justo nem sensato responsabilizar um país inteiro pelos desastres que pratica um de seus filhos. Conheço muitos brasileiros que seriam capazes de fazer a mesma coisa, e que culpa teria disso o Brasil?

M. — Perdão, qual seria o brasileiro? . . .

O *Conselheiro*. — ... Capaz de atrair ao mar as cadeiras de bordo? Ora! tantos! E seriam capazes até de atirá-las com os argentinos em cima! Juízo, juízo, rapazes! . . .

48. OS QUINHENTOS

O *Saraiva* e D. *Florentina*, sua mulher, dormindo na mesma cama, ao lado um do outro. São seis horas da manhã.

O *Saraiva*. — (sonhando). Agora a coisa é outra! Acabou-se a pobreza! . . .

D. *Florentina*. — (acordando). Que é isto, Saraiva? Sossega! . . .

O *S.*. — (acordando). Hein?

D. *F.*. — Estás maluco?

O *S.*. — Que magnífico sonho! Ah! se ele se realizasse! . . .

D. *F.*. — Qual era o sonho?

O *S.*. — Sonhei que tiramos os quinhentos contos!

D. *F.*. — Não seria coisa do outro mundo, porque nós temos um bilhete inteiro.

O *S.*. — Por sinal que comprado com muito sacrifício. . . Por causa desse bilhete durante um mês não se beberá vinho nesta casa!

D. *F.*. — Mas também se vierem os quinhentos. . .

128

O *S.*. — Daqui a pouco, em chegando o País, saberemos qual foi a nossa sorte. A rola correu ontem, mas eu gosto de esperar pelos jornais para consultar a lista.

D. *F.*. — Se apanharmos os quinhentos, a primeira coisa que devemos fazer é comprar uma chácara em Botafogo.

O *S.*. — Em Botafogo? Estais doida! Eu não gosto de Botafogo.

D. *F.*. — Gosto eu!

O *S.*. — Já tenho uma propriedade de olho em Santa Theresa.

D. *F.*. — Santa Theresa? Deus me livre! . . .

O *S.*. — Mas disso só trataremos depois de nossa viagem à Europa.

D. *F.*. — Que Europa, que nada? Não temos nada que fazer na Europa!

O *S.*. — Ora essa! então você julga que se apanharmos os quinhentos contos não levo os pequenos para serem educados na Alemanha?

D. *F.*. — Espere por isso! Não me separe dos meus filhos!

O *S.*. — Já vejo que não há meio de nos entendermos! Mas quem manda aqui sou eu! . . .

D. *F.*. — O melhor é dividirmos o dinheiro, e ir cada qual para seu lado!

O *S.*. — (Sentando-se na cama). A sua proposta-me uma séria razão?

D. *F.*. — Naturalmente. Uma vez que não nos entendemos. (Batem à porta.)

O *S.*. — É a criada com o País. (Vai abrir a porta, toma o "Paiz" das mãos da criada, e consulta a lista da loteria.) O nosso bilhete está bisnco! . . . Felizmente! Se apanhássemos os quinhentos contos, seria a nossa desgraça!

69. COMO SE ESCEVE A HISTORIA

Nos fundos de uma venda. Alguns fregueses estão sentados e bebem. Entra Zacarias, bamboaleando o corpo, de calças homi-bachas, paletó branco, lenço ao pescoço, cigarro atrás da orelha,

129

*chapelêzque** de palha posto à banda e cobrindo-lhe parte apenas da vestia carapinha penteada.

Zacarias, quase afonso. — Chefe, traga três de parati com ela e sifão! ** (*Sentia-se.*)

1.^o Freguês. — Ó Zacarias, você está rouco! Que foi isso?

2.^o Freguês. — Ora, o que houvera de sei! Pauscada de mas-sidras! *** Medinhas por cima do tempo! O pinho roncou toda a noite!

Z. — Te enganaste! estou rouco porque dei muitos vivais ao meu patifício, o Rui Barbosa!

Todas. — Ah!

Z. — Aposto que você não foi ao desembarque. Pois eu fui eu, que sou baiano, fique tudo sabendo, e o Rui Barbosa também é da Bahia. E além de ser baiano, baiano da gema, nascido na ladeira do Bom Gosto do Canela, sou brasileiro e sou patriota. — Sabem? Ora, muito que bem! — Olhe esse parati!

3.^o Freguês. — Mas afinal que fez o tal Rui Barbosa para ter uma festa assim que tem tudo bandeirinha branca "Salve, Rui Barbosa! Salve, Rui Barbosa! Salve, Rui Barbosa!" e carro e otoníveis que nunca mais acabava?

Z. — Que fez? Pois você, seu trouxa, é brasileiro e pergunta o que fez Rui Barbosa?

3.^o F. — Pergunto porque não sei, e não sei porque não entendo da hermenêutica.

Z. — Pois fique sabendo que aquele baiano pequenino e de cabeça grande que aí está, foi representar o Brasil na conferência de Haia!

1.^o F. — Haia?

O D. da V. — (*que temia o parati, a goma e o sifão*). Sim. Haia, é a capital da Holanda, a terra de onde vêm aqueles queijos que ali tenho à potta e por sinal que estão vendidos.

* "Chapelêzque de palha": Parece forma burlada de *chapelêta*. (N. do O.)

** "Parati com ela e sifão": cachupa de Parati com goma e água carbonizada.

*** "Pauscada de masidras": gliss por "gabolices".

2.^o F. — No tempo de dantes aí era só da princesa e da imperatriz... agora é a capital da Holanda. A República mudou tudo!

1.^o F. — Mas o que era a tal conferência? ... Eles conferia alguma coisa? ...

Z. — Oh, meu Deus! quanto custa lutar com a ignorância crassa! (*Resignado.*) Não, senhor... a conferência era a reunião de todas as grandes nações para dividir entre si as pequenas... O Brasil foi convidado por ser também grande nação... e o Rui Barbosa foi representar o Brasil... Mas quando o cabra chegou lá, disseram a ele que tinha havido engano, que o Brasil era nação pequena, porque não tinha soldados e encouraçados em penca... e portanto devia entrar também na divisão. Foi então que o baiano velho soltou o verbo, e pôs toda aquela gente de cara a banda! Foi mesmo água na fervura! Cada um foi para sua casa com o tabinha entre as pernas, e as nações pequenas não teve nada. — Está aí o nicolau,* chefe; dê cá o troco. (*Guardando o troco.*) Boa noite, pessoal. (*Sai gorgando.*)

1.^o F. — Este diabo é malandro, mas tem cabeça.

O D. da V. — (*Impantado com uma colher unida a meta em que se torria Zacarias*). Tem muita leivura, tem!

70. CENA INTIMA

Em casa do Pacheco — Ele está sentado a sobre-escrever envelopes.
— D. Henriqueta, tua esposa, cose e um lado da vulva.

Pacheco — Irrei não posso mais!... Queres saber quantos envelopes já sobre-escrevi hoje? Para mais de durosos! Foi você que me meteu nesta massada!

D. Henriqueta — Assim é preciso, Pacheco: nós estamos esquelidos, as nossas relações diminuem em vez de aumentar. Lembra-te que Bonitinda já está em idade de casar, e nós, se fizermos vida de frades, não encontraremos jamais um genito que nos convenha! Olha o Barroso: não perde um piquenique americano, argentino nem chileno, e já está

* "O nicolau": gliss pelo niquel de 400 réis. (N. do O.)

L. — Despeça aquele insolente, mamãe!...

D. C. — Deixa-o! Se tu o despedisses, teu pai seria capaz de o readmitir e eu ficaria desmoralizada.

L. — Isso é verdade!

D. C. — Bem sabes que teu pai não quer que nesta casa se fale em república!

L. — E no entanto — vê como são as coisas! — eu sou a mais ardente das repúblicas.

D. C. — (correndo a ela e tapando-lhe a boca). Calate, desgraçada, aí vem teu pai!

(Entra o pai de robe de chambre e gorro de veludo.)

76. O NOVO MERCADO

No novo mercado construído à praia de D. Manoel. É o dia da inauguração. Muita gente. Vendedores, compradores, grupos de curiosos.

1.^a Curioso. — O melhoramento não é lá essas coisas!

2.^a Curioso. — Como não é lá essas coisas? Então você quer comparar este mercado com o outro?

1.^a C. — A casa é nova, mas os inconvenientes são os mesmos, e você há de ver que daqui a meses vamos ver aqui tanta porcaria como na mercado velho! A alimentação pública no Rio de Janeiro continua a ser um problema sem solução! E vá ver! Tudo aqui é pela hora da morte! Nesta terra só os estômagos ricos podem ter caprichos!

2.^a C. — Quer você dizer...

1.^a C. — Quero dizer que no Rio de Janeiro não se come, meu caro! (Pausa.)

Uma quitandeira. — Diabro de coisa. Plemelo que turo se cozinha, o mercado novo, vai passar tempo! Pá que tanta farola de casa de fleo pinnadilha de vlemelo...

Um vendedor de minidos. — Que está você aí a falar ô tia?

A. Q. — Que se implora você? Vai plo diablo!

B. e. de m. — Vá você! Olha a jaranca!

(A quitandeira responde com uma obscenidade. Uma senhora que vai passando fica muito vermelha e apressa o passo.)

(40)

Um guarda, áureo e aurea. — A senhora não pode dizer palavras!

A. Q. — Esse bula sabe dizer plocalia! Vai plo diablo que te caleque!

Um Negovante, á porta laçando a outro. — Já viste a cara daquela consolada com que está o Almeida?

O Outro. — Por que será?

O N. — Aquo não pode ele fazer liquidações pelo fogo.

O O. — Homem? Quem sabe? Queimam-se os gêneros.

Um Carregador, a outro. — O Manel, que me dizes tu desta droga?

O O. — Está um b'leza, mas é tá sou franco: prefiro o outro.

1.^a Carregador. — Prutut?

2.^a Carregador. — Sei lá! Já estava acostumado, era mais ajeite... tinha namorô o que qu'a esse lata!

1.^a C. — Nam era tam limpo!

2.^a C. — Talvez seja pr'isso que é mais estranho... Pois aí é sou sujo, tanto virgomba d'estar no limpo!

1.^a C. — A mim, ô Manel, o qu'aqui me falta é... nam ad-vilhas?

2.^a C. — Qu'ê?

1.^a C. — O qu'aqui me falta e t'ha de faltar, também a ti, é o cheiro.

2.^a C. — Ah! isso é!

1.^a C. — A gente já estava habituado aquele cheiro de maresia e laranja podre!

2.^a C. — Mas tam paciência que prestes dias mais chegado o cheiro aí está!

1.^a C. — Deus o traga! (A um amigo que passa, como que procurando alguém ou alguma coisa.) Quer carregador, patrão?

O Amigo. — Por quanto você me leva aquele cesto ali à praça Tiradentes?

1.^a C. — Três mil réis.

O A. — Nunca paguei mais de dois! É em caro!

1.^a C. — Pois não, mas o mercado está mais barato! Agora é outro tanto!

O A. — Não quer levar o cesto pelos dois mil réis?

141

(O carregador menciona desdenhosamente a cabeça e põe-se a assobiar. O sujeito passa.)
 J. C. — Que grande pulha!...
 Um Curioso, vindo ao encontro, pensativo. — Quando haverá no Rio de Janeiro um mercado decente?

77. A DISCUSSÃO

No jardim da casa do Beltrão, a senhora e a senhorita estão sentadas debaixo de uma velha mangueira.

A Senhora. — Que maçada! São horas de jantar e teu pai lá está na sala de visitas, com um sujeito que o não larga...

A Senhorita. — Devem tratar de algum assunto importantíssimo!

A S. — Não há dúvida, já fui escutar à porta, mas não pude ouvir nada; apenas chegavam aos meus ouvidos palavras soltas como *vilória, riqueza, dinheiro, idéias*...

A Sra. — Idéias?... Então deve ser política! Quem sabe se papai quer ser deputado?

A S. — Qual política! Seu pai teve sempre o bom senso de não querer saber disso! O assunto da conversa deve ser comercial. Trata-se, talvez, da criação de algum banco, ou da organização de alguma nova empresa. Teu pai há muito tempo anda com idéias de criar um banco auxiliar da pequena lavoura, porque no pequeno lavrador, diz ele, está o futuro do Distrito Federal.

(Nisto ouvem-se na sala de visitas vozes que se alteram.)

A Voz da Visita. — Não diga isso, sr. Beltrão! não diga isso!...

A Voz de Beltrão. — Digo e redigo, porque é a verdade! O nosso triunfo foi incontestável!...

A V. da V. — Perdão, mas... (As vozes confundem-se. Beltrão e a visita altercam. As senhoras levantam-se arrastadas.)

A S. — Que diabo! Dir-se-lá que a conversa degenerou em briga!...

A Sra. — Não se entenderam, talvez, sobre as bases do novo banco...

A S. — Não! aquilo é outra coisa... é um devedor de teu pai que veio declarar-se falido e pedir moratória!

A Visita (gritando). — Isso é mentira! O senhor mente!...

Beltrão (gritando). — Eu mintei?!

A V. — (Idem.) — Por quantas juntas tem!

Beltrão (Idem.) — Oh, cachorro, pois tu vens à minha casa dizer-me nas bocelhas que mintei? Toma!... (Quere-se esbalar uma bofetada, e em seguida o barulho de cadeiras e vozes que se quebram. As duas senhoras gritam. Alcoram criados. Abre-se a porta da sala de visitas. Beltrão e o seu contendor aparecem engatinhados, e rodam a escada, vindo ambos parar no jardim.)

A V. (levantando-se). — Veremos quem vence! (Sai para a rua e desaparece, mesmo sem chapéu e com o paletó rasgado.)

Beltrão (erguendo-se, ajudado pela esposa e pela filha). Aí! aí! aí!... (Sentando-se em baixo da mangueira.) Paífel... desavergonhado!... miserável!...

A S. — Mas que foi isso?

B. — Uma discussão...

A S. — Sobre comércio?...

A Sra. — Sobre política?...

B. — Que comércio! que política! Sobre coisa mais séria!...

A S. — Religião?...

A Sra. — Família?...

B. — Que religião!... que família!... Aí! aí! aí!...

As duas. — Então?

B. — Discutíamos sobre o Carnaval.

78. UM MASCARA DE ESPÍRITO

Num bonde de S. Luís Durão, terça-feira de carnaval, ao meio-dia — Estou de pé, na plataforma, por não ter encontrado lugar nos bancos — Entra, e vem colocar-se ao pé de mim, um máscara muito rujo, chinelo, sobrecasaca, máscara de meia, cartola mi-chucada e uma clarinete na mão.

O Mascara, dirigindo-se a mim com voz de *laissez*. — Cumprimento o Sr. A. A.

Eu (muito sério, porque não gosto de dar trela a mascarados, principalmente aos rujos). — Obrigado, meu senhor.

sorriso era trônico, porque o vestido figurava pela terceira vez ... — Não! não! tem paciência, Torres, faça das tripas coração, mas en quero, seja como for, um vestido novo para quiza-festa que vem!

88. SUGESTÃO

Cala pobre. D. Joaquina está pontecendo menar: abre-se a porta e entra D. Maria.

D. Maria. — Dá licença, vizinha?

D. Joaquina. — Vá entrando, d. Maria. A xta, vem hoje um pouco cedo para o cavaco. Houve alguma novidade?

D. M. — Estou assombrada, vizinha!

D. J. — Valha-me Nossa Senhora! Por quê?

D. M. — Por *modé* o menino do Asilo e o oficial sem olhos!

D. J. — Que história é essa?

D. M. — Pôls não sabes? Está nas folhas!... Alma do Floriano Peixoto... ou a do Juvenino, aquele pobre moço do balão (não se sabe ainda ao certo qual das duas almas foi) apareceu a um menino do Asilo do Pedregulho! ...

D. J. — Credo! T'esconjuro!... Mas por que não se sabe qual das duas era?

D. M. — Supõe-se que é a do Floriano Peixoto, porque este morreu na casa onde é hoje o asilo... e também se supõe que é a do Juvenino, porque apareceu justamente no dia e na hora do desastre do balão!

D. J. — E a alma não tinha olhos?

D. M. — Não, senhora! tinha apenas dois buracos!

D. J. (*benzendo-se*). Credo! cruz! Ave-Maria!...

D. M. — Na minha *omilde* opinião, era a do Floriano Peixoto.

D. J. — Por quê?

D. M. — Por ter os olhos frrados! Quando o embalsamaram naturalmente lhe frraram os olhos!

D. J. — Tem razão

D. M. — E a outra alma era muito cedo para aparecer! As almas não aparecem logo, depois que morrem, as pessoas. A do meu marido levou três anos!

D. J. — E a do meu avô hoje não deu sinal de si. Havia seis meses que ele tinha morrido, quando uma noite vi um vulto no fundo do quintal. Sai de casa pedir ao padre vigário que me benesse... mas o padre vigário veio ao meu encontro, na rua, e tranquilizou, dizendo que o vulto era ele.

D. M. — (*sorrindo*). T. essa alimbia nunca mais deixou de lhe aparecer... pelos fundos, e vem os olhos frrados!

D. J. — Que quer, vizinha? Se lá pezado, o pezado é ele mais do que eu... que estava sossegada na minha casa. Não me chame eu Joaquina Rodovalho Camarão se algum dia tinha pensado em semelhante homem! — Mas Credo! ainda estou atrevida com a história do asilo... O vizinha, vamos ao oratório rezar um padre-nosso e uma Ave-Maria por alma do Floriano Peixoto e do Juvenino... um, pelo um pelo não, rezemos por ambos.

D. M. — Vamos! (*D. Joaquina levanta-se.*)

(*Uma Voz no Corredor*. — D. Joaquina Rodovalho Camarão!) (*Extremecem sinos. Entrebre-se a porta e aparece um carterio do correio, de óculos azuis.*)

D. J. — Um soldado! (*Dermala.*)

D. M. — E de olhos turados! (*Dermala.*)

O Carterio. — (*repetindo*). D. Joaquina Rodovalho Camarão!

89. POR CAUSA DA LUNA

Na sala de jantar do Clarimundo, que voltou do teatro com D. Tadeia, sua esposa, e está saboreando seu chazinho com torradas em companhia dela.

Clarimundo. — Mas ainda não me disseste que tal achaste o Tina do Lorenzo...

D. Tadeia. — Não a achei lá essas coisas!

C. — Ora essa! pois a mim me pareceu que ela representou muito bem o seu papel.

D. T. — Não fala dela como cômica! falo como beleza. Beleza aquilo? Com efeito, seu Clarimundo! Você parece que nunca viu mulheres bonitas!

C. — Sim, eu já sabia de antemão que havias de achá-la feia, pois ainda não houve mulher bonita a quem dissesse:

"Bem-te Deus!" Mas a beleza no teatro é coisa secundária: o que me interessa é a arte, e o que te perguntei foram as tuas impressões sobre a artista.

D. T. — Que me importa a artista? O que me levou ao teatro foi a fama de sua beleza! Você me encheu os ouvidos de tanta carinhola a respeito dela, que eu quis ver pelos meus próprios olhos!... Pois bem... repito... não se pode dizer que seja uma mulher feia... há outras muito mais feias... mas não é lá essas coisas... Nesses teatros há atreizes mais bonitas que ela. A Maria Pinto, da companhia Zé Ricardo, é mais bonita!

C. — Oh! mulher! Não digas disparates!

D. T. — A mim não me fica bem fazer isto, mas digo: eu não me troco por ela!

D. — Peia Maria Pinto?

D. T. — Não; pela tal Tina di Lorenzoi...

C. — (*deixando cair a xícara*). Tu?! — Lá enfornei o chá na toalha!

D. T. — Eu, sim! Dê-me aquelas *toilettes*... e eu lhe mostro se não valho mais do que ela!

C. — Não bastavam pinturas e *toilettes*; seria preciso arranjar uma dentadura e uma cabeleira postíças!

D. T. — F. quem me diz a mim que aqueles dentes e aqueles cabelos sejam dela?

C. — E o teu estrabismo? Não me venhas dizer que a Tina é vesga!

D. T. — O meu estrabismo dá-me muita graça!

C. — São opiniões...

D. T. — O senhor é meu marido: tem obrigação de me actuar a mais bela das mulheres!

C. — Enganas-te, porque, nesse caso, eu tinha o direito de exigir de ti que me achasses o mais belo dos homens, e jamais o faria porque reconheço que sou feio como a necessidade.

D. T. — Seja eu o que for, não admito que o senhor me afrente com a beleza daquela cômica!

C. — Mas eu não te afrento, Túcica! Apenas não admito que tu, com esse corpo que pesa cem quilos... e esses dentes... e esses farrapos... e esse estrabismo, que não te dá nenhuma graça, te julgues mais bonita que uma mulher cuja formosura é célebre!

D. T. — Sr. Clarimundo, o senhor insulta-me!

C. — Qual te insulto qual nada! Não sejas tola!

D. T. — Tola será ele!... Insolente!... Miserável!... (*Atrai-se chao uma xícara e ergue-se furiosa.*) Não quero mais saber do senhor!... Deixe-me! Separe-se de mim! Vá lá para a sua Tina di Lorenzoi!

C. — Quem me dera!

D. T. — Uma mulher que se chama Tina!

C. — A Tina é ela, mas a barrela és tu!

D. T. — Insultar-me! insultar-me porque estás na terra uma mulher bonita!

C. — Ora, até que afinal reconheces que ela é uma mulher bonita! Bom! agora podes dizer o que te vier à boca! (*Entra tranquilamente no seu quarto. Túcica espertada, bate o pé, e atrai o balde ao chão.*)

90. CONFUSÃO

No corredor das camarotes do Apolo, depois da 1.ª ato do ME-NINO AMBRÓSIO. O Teles encontra-se com o Gama

Teles. — OIA!... estou admiradíssimo!... você é fina rara em teatro!

Gama. — Muito rata.

Teles. — Foi a peça que o atraíu?

Gama. — Não, meu caro, confesso-lhe que não foi a peça que me atraíu: O Menino Ambrósio era um título que me não dizia nada, e eu não gosto de crianças.

T. — Então que foi?

G. — Fui atraído por essa Mercedes Blasco, de quem tanto se fala, por ter escrito uma obra escandalosa, o relatório documentado dos seus amores! Li o livro e fiquei com uma vontade doida de conhecer a autora. Ora, aí tens por que vim ver o Menino Ambrósio.

T. — E que impressão te fez el?

G. — Magnífica! Tinham-me dito que era uma mulher insípida, sem graça... Calónia!... É a mais bonita e a mais simpática das intérpretes do Menino Ambrósio!... Que linda boca!... que olhos matadores!... Compreenda,

93. UMA EXPLICAÇÃO

Na noite de S. Pedro. O Saravá está em casa, na sala de jantar, rodeado por toda a família

A Senhora — O Saravá?

O Saravá. — Vá dizendo!

A S. — Você que tem explicação para tudo, não me dirá por que há hoje tantos balões no ar?

O S. — Há muitos balões no ar, porque está publicado um edital da Prefeitura proibindo-os e multando em 50\$000 quem os soltar. Ora, aí tem por que há tantos balões no ar!

A S. — Não, você não me entendeu...

S. — Nesse caso foi você que não se explicou.

A S. — Dantes a noite de São Pedro era menos inflada que a de Santo Antônio e muito menos que a de S. João.

S. — Quer saber por quê? Eu lhe explico. Como S. Pedro vinha em último lugar, encontrava as algarbeiras vazias.

A S. — Pois bem; por que é que a noite de S. Pedro se tornou agora mais inflada do que a de Santo Antônio e quase tanto como a de São João?

S. — Por quê? Eu lhe explico... É porque... é porque...

A S. — Duvido que você encontre explicação para isso!

S. — Duvida por quê? Neste mundo tudo se explica, tudo — até mesmo o inexplicável!

A S. — Então explique!

S. — Espere!... deixe-me pensar!... (*Apóia a cabeça na mão, fecha os olhos, e, passado algum tempo, solta um grito.*) Ah!...

A S. — (*Assustando-se.*) Oh!

S. — Achê!...

A S. — Diga!

S. — Antes de ser República, o Brasil era o quê?

A S. — Monarquia.

S. — Monarquia, muito bem. Logo, havia um monarca. Como se chamava esse monarca?

A S. — O imperador.

S. — Mas o nome, o nome de batismo?

166

A S. — Pedro.

S. — Pois a explicação aí está: chamava-se Pedro o imperador.

A S. — Mas no tempo dele S. Pedro não era festejado!

S. — Raciocínio, Manipulação, raciocínio. O imperador foi deposto em 1889, há dezesseis anos. A sua deposição foi um ato com que muita gente não concordou, embora ninguém se atrevesse a abrir o bico. Toda essa gente começou a ter muita pena do pobre velho, e milisimais crianças que então viviam ao mundo troçavam na pia batizal o nome de Pedro. Foi esse o meio que o sentimentalismo encontrou de se manifestar sem perigo...

A S. — Mas essa explicação...

S. — Esta explicação é lógica e dedutiva. Os Pedros cresceram e estão hoje na idade das festas. Como são muitos, a noite de S. Pedro é agora festejada como nunca foi. Portanto, se você está vendo tantos balões no ar, é isso devido a uma espécie de reação política e ao sentimentalismo monárquico. Vá com o que lhe digo!

A S. — Você tem cabeça!

S. — Não é a primeira vez que me dizem.

94. FOI POR ENGANO

No quarto de dormir do Silveira. A um canto uma espingarda, velha presilha que o dono da casa sempre usou contra os gestos. São seis horas da manhã. O Silveira dorme. D. Angélica entra furiosa, com uma carta na mão.

D. Angélica. — Sr. Silveira! Sr. Silveira!...

Silveira. — (*despertando sobresaltado*) Que é?... que é?...

D. A. — Que quer dizer esta carta?

S. — (*estremunhado*) Que carta?

D. A. — Esta, que encontrei no seu bolso!

S. — (*aparte*) Oh, diabol!

D. A. — Uma carta de amor!... Pois o senhor tem uma amante?

S. — Eu? Que idêia!

D. A. — Cá está o corpo de delito! Nunca pensei! Nunca pensei!...

167

- D. C. — Você chama aquilo divertimento? Estou com as pernas que não posso e doem-me as solas dos pés!
- T. — Ainda bem! Está engordando muito: precisas andar...
- D. C. — Pois a mim não me apunham segunda vez!
- T. — És um espírito de contradição! Basta que uma coisa agrade a toda a gente para não te agradar a ti! Nesse ponto és bem carical (*deitando-se*). Pois eu ainda estou deslumbrado por tudo aquilo! Quanta arte!... quanto bom gosto!... Nunca esperes que fizesses tanto em tão pouco tempo! Que magníficos palácios!... que lindos pavilhões!...
- D. C. — (*deitando-se*). Não vi nenhuma coisa do outro mundo!
- T. — Naturalmente! Pois se tu não gostas da Avenida Central!
- D. C. — Nem da Avenida Beira-Mar! Não gosto de Avenidas!...
- T. — Também não sei do que tu gostas!
- D. C. — Gosto da minha cama e do sossego, ora aí está!
- T. — Pois fica tu em casa; eu e os pequenos havemos de te muitas vezes à Exposição. Estou entusiasmado! Gostei de tudo!...
- D. C. — De tudo?
- T. — De tudo!
- D. C. — Que! há pelo menos uma coisa de que você não gostou... pelo menos não esperou pelo fim...
- T. — Já sei; queres falar dos fogos de artifício... sim... não era preciso mandar buscá-los no estrangeiro e pagá-los por um dinheirão... mas não digo nada... a minha modestia obriga-me a ficar calado... (*inflamando-se*) Mas que diabo!... eu sou fogueteiro há quarenta anos, e posso dizer que aqueles fogos não prestam para nada!...
- D. C. — Bom; vamos dormir que são horas.

99. QUERRADEIRA

(EPÍLOGO AO "QUEBRANTO", DE CORELHO NETO)

Sala em casa de Josino — Estão em cena ele e Dora, sua mulher.

Dora — É preciso lembrares-te de alguma coisa que nos tire desta situação!

174

- Josino. — Filho, todos os meus planos têm falhado! Já não sei para onde me volte!
- D. — Que triste ideia a de mim pai, casarem-me contigo!
- J. — E poderias tu encontrar outro marido?
- D. — Está visto que sim! Quem tinha, como eu, um dote de sessenta contos!...
- J. — Os sessenta contos do setingueiro! grande coisa! só teu pai levou vinte!
- D. — Era justo que ele ganhasse uma comissão.
- J. — E os quarenta que ficaram já lá se foram! Estamos sem dinheiro, e pedindo a viver de expedientes!
- D. — Tu bem podias ter procurado um emprego...
- J. — Trabalhar eu? Estás doida! Sei lá o que isso é!
- D. — Maldiças carias anónimas!
- J. — Maldiças, sim! Se não fossem elas, tu estarias casada com o Fortunato, e eu seria o teu amante!
- D. — Tu? Nunca!...
- J. — Por quê?
- D. — Nem tu nem outro qualquer! Nada! E a Maria das contas?
- J. — Pois acreditas em histórias de caboclos?
- D. — Mas, vamos, dize alguma coisa! Nós precisamos pagar os credores mais exigentes! Isto é uma vergonha!
- J. — Eu só vejo um meio...
- D. — Qual?
- J. — Morder o comendador! Ele parece muito nosso amigo visita-nos constantemente... faz-nos mil oferecimentos...
- D. — Pois morder-o!
- J. — Eu? Eu não!...
- D. — Então quem há de ser?
- J. — Tu! A minha dentada não produziria efeito!
- D. — Pois queres que eu...?
- J. — Tu sim: a um pedido teu ele não resistirá.
- D. — Não resistirá por quê?
- J. — Ora não te laças de ingênuo!
- D. — Quanto lhe devo pedir?
- J. — Dez contos pelo menos. E é para atamancar!

175

Um Criado da Casa (entrando). — Está aí o sr. comendador.
J. — Faça-o entrar. *(O criado vai. A Dora.)* Falai no meu! — Não poderis vir mais a propósito. Deixo-te só com ele.
O Comendador (entrando). — Boa noite, meus amigos. *(Folga e Dora levantam-se e vão cumprimentá-lo.)* Passei por acaso... e como vi luz na sala...

J. — Por um viz não me encontra! eu lá a sair.

O C. — Nesse caso, saíamos juntos.

J. — Não; o comendador pode ficar fazendo companhia a Dora. Tenho um negócio urgente e demorado; não estarei fora de casa menos de duas horas. *(Fistecendo a mão ao comendador.)* Até logo ou até amanhã!

O C. — Até amanhã!

J. — Adeus, Dora. *(Sai.)*

O C. — *(Depois de dar um beijo em Dora.)* Que é isto? É a primeira vez que ele nos deixa à vontade!

D. — Pois sim, mas fica prevenido de que esta concessão vai-te custar dez conto, de réis!

100. BAHIA E SÉRGIOPE

O Araújo está em casa, a espera de sua mulher, D. Eugénia, que vai.

O Araújo (só). — Não há nada mais desagradável que vir um pai de família para casa, fatigado do trabalho, com fome de cachorro, encontrar a mesa posta e não poder jantar, porque a senhora saiu! *(Aplicando o ouvido.)* Felizmente ela af vem... Ouço passos na escada... passos pesados, de mulher gorda... ora ainda bem!...

D. Eugénia (entrando). — Boa tarde, Araújo.

O A. — Boa tarde, não; boa-noite; o gás está aceso...

D. E. — Você esperou muito tempo?

O A. — Não; apenas hora e meia.

D. E. — Por que esperou? Por que não entrou?...

O A. — Porque quando eu não espero, você zanga-se, vocifera, quebra os pratos e diz que não come sobejos, que não é minha escrava, e mais isto e mais aquilo, e porque vim e

porque vim; portanto, prefiro o meu sossego, embora passando fome.

D. E. — Cotidinho! Olhem a vítima! — Sempre a queixar-se!

O A. — E você sempre a dar motivo para que eu me queixe!

D. E. — Bom, não me quero zangar, porque estou muito contente: venho da Exposição!

O A. — Que foi você lá fazer?

D. E. — Que fui lá fazer? Ora essa! Pois você não sabe que ontem foi inaugurado o pavilhão da Bahia?

O A. — Que tem isso?

D. E. — Que tem isso? Decididamente o senhor quer que eu me zangue! Que tem isso! Esquece-se de que sou baiana, sr. Araújo, esquece-se de que sou baiana!

O A. — Não, senhora, não me esqueço, mas não vejo que a ser baiana seja motivo para me fazer esperar tanta e tanta...

D. E. — Até duas, três, vinte horas! O senhor é filho de Sérgiope... Sérgiope deve esperar pela Bahia!

O A. — *(Resignado.)* Vamos para a mesa.

D. E. — Onde está o pavilhão de Sérgiope? A Bahia construiu um belo pavilhão... ou antes, um palácio, que mete numa chulna o Monte, o teatro Municipal e a Casa de Caim versão... Sérgiope o que fez? Onde está o seu pavilhão?

O A. — *(Que começa a perder a paciência.)* Se não fosse falta, lhe ao respeito, eu mostrava-lhe o pavilhão de Sérgiope!

D. E. — Já cá tardavam essas grunholas! É a inveja que o rala por ver a Bahia sempre na ponta!

O A. — Vamos jantar.

D. E. — Jante sozinho, mesmo porque eu não janto assim vestida, e não levo menos de uma hora para mudar de roupa!

O A. — *(Ironicamente.)* Ouça cá.

D. E. — Va para o diabo! *(Entra no seu quarto e fecha a porta.)* *O Araújo benze-se e senta-se à mesa.)*

O A. — Venha a sopa! *(O coperto traz a sopa.)* A Bahia está furiosa... Deixá-la. Logo faremos as pazes. *(Põe a mão ao coração.)* *(Logo depois de comer.)* Basta, para isso, que eu lhe mostre o pavilhão de Sérgiope. *(Começa a levantar a toalha.)*

101 - A MALA

No quarto de dormir do Trancoso, que deitado ao lado de sua esposa legítima, D. Felisberta, lê o "Jornal do Brasil"

D. Felisberta — O seu Trancoso?

Trancoso — Que é?

D. F. — Que história é uma mala?

T. — Que mala?

D. F. — A tal que veio de S. Paulo com um defunto dentro?

T. — Você não leu?

D. F. — Eu tenho lá tempo de ler jornais!

T. — Foi um turco que matou outro e meteu o cadáver dentro da mala para dar sumiço ao mesmo.

D. F. — Credo! Exram turcos desses de fósforos baratos?

T. — Não, senhora; estes eram de fósforos caros; turcos de grava lavada.

D. F. — E qual foi o motivo do assassinato?

T. — Ainda não está averiguado, mas presume-se que o assassino gostava da mulher da vítima. Dizeram que é uma beleza.

D. F. — Quería que ela ficasse viúva para casar com ele! Que turco levado do diabo!

T. — Por um lado foi bem feito. Quem lhe mandou casar com mulher bonita? Os homens de juízo fazem como eu: casam com mulher feia!

D. F. — Seu Trancoso, eu sei que sou feia, mas é uma sensaboria que você a todo instante me lembre a minha fealdade! E você pensa que é algum Adónis?

T. — A sua fealdade, ora. D. Felisberta, é o meu sossego!

D. F. — Então você pensa que eu não seria honesta se fosse bonita?

T. — Uma senhora bonita está exposta a muitas seduçções e muita muito caro. Se você não fosse feia, eu tinha a casa sempre cheia de amigos.

* "Um turco": designação antiga dos libaneses e sírios, súditos do Império turco naquela época. (N. do O.)

D. F. — Feia! feia!... Pois elle, nem todos são da sua opinião.
T. — Davido.

D. F. — Ainda ontem, no boudoir da Alegria, quando tui a casa da prima Nicora... Está bom! não conta.

T. — (interessado) Conte! Que foi?

D. F. — Não! Você é capaz de se zangar...

T. — Não me zango... Conte!

D. F. — Ora! Para quê?

T. — Conte!... Quero saber o que foi!

D. F. — Pois bem! um bonito rapaz chegou-se tanto, tanto para mim, que eu lhe perguntei: — Que quer o senhor? — Sabe você o que ele me respondeu? — Queeto aná! (dando um pulo da cama.) A mala — Quem foi esse patife? Vou amanhã à polícia! Quer meter-me também dentro da mala!...

T. — (dando um pulo da cama.) A mala — Quem foi esse patife? Vou amanhã à polícia! Quer meter-me também dentro da mala!...

102. LENDO A NOTICIA

Na sala de jantar de Elerbão, à noite, à luz do gás. Ele e sua esposa, D. Eliza, embol maiores de 60 ou mais, acabam de ler "A Noticia" e estão comentando o caso dos noivos que apareceram mortos na manhã seguinte à do casamento.

D. Eliza — Para mim foram assassinados! A tal portinha dos fundos encontrada aberta...

Elerbão — Ora! ficou aberta, porque o noivo se esqueceu de fechá-la. Na noite do casamento os noivos esqueceram-se de tudo...

D. E. — Menos de fechar as portas!

E. — Cre que o drama se passou apenas entre os dois. Ele ficou desesperado quando reconheceu que...

D. E. — Não pode ser!

E. — Por quê?

D. E. — O cadáver foi encontrado de calças, e não é de presu-
por que o pobre rapaz se vestisse para ir à casa
e suicidar-se. Então, o que foi soa?

E. — A polícia prendeu um dos antigos noivos da rapariga...

D. E. — Eram uns poucos.