



MANOEL LEVY CANDEIAS

COMÉDIA DO DESAJUSTE: AS DRAMATURGIAS DE
MARTINS PENA E ARTHUR AZEVEDO COMO EXPRESSÃO DE
ESPECIFICIDADES SOCIAIS BRASILEIRAS

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MANOEL LEVY CANDEIAS

COMÉDIA DO DESAJUSTE: AS DRAMATURGIAS DE
MARTINS PENA E ARTHUR AZEVEDO COMO EXPRESSÃO DE
ESPECIFICIDADES SOCIAIS BRASILEIRAS¹

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção de título de Doutor em Artes da Cena.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Neyde de Castro Veneziano Monteiro

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Sara Pereira Lopes.

Este exemplar corresponde à versão final de Tese
defendida pelo aluno Manoel Levy Candeias, e
orientada pela Prof.^a Dr.^a Neyde de Castro
Veneziano Monteiro.

CAMPINAS

2013

¹ Esta pesquisa foi realizada com bolsa da FAPESP e contou com um estágio de estudos no exterior financiado pela CAPES.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C16c Candeias, Manoel Levy, 1976-
Comédia do desajuste : as dramaturgias de Martins Pena e Arthur Azevedo
como expressão de especificidades sociais brasileiras / Manoel Levy Candeias. –
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Neyde de Castro Veneziano Monteiro.

Coorientador: Sara Pereira Lopes.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Pena, Martins, 1815-1848. 2. Azevedo, Arthur, 1855-1908. 3. Teatro brasileiro. 4. Dramaturgia. 5. Teatro popular. I. Veneziano, Neyde de Castro, 1944-. II. Lopes, Sara Pereira. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Comedy of maladjustment

Palavras-chave em inglês:

Pena, Martins, 1815-1848

Azevedo, Arthur, 1855-1908

Brazilian theater

Dramaturgy

Popular theater

Área de concentração: Artes da Cena

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

Neyde de Castro Veneziano Monteiro [Orientador]

João Roberto Gomes de Faria

Alexandre Luiz Mate

Isa Etel Kopelman

Marcelo Ramos Lazzaratto

Data de defesa: 20-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

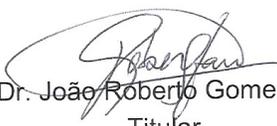
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pelo
Doutorando Manoel Levy Candeias - RA 40137 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof.ª. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro
Presidente


Prof.ª. Dra. Isa Etel Kopelman
Titular


Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto
Titular


Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Titular


Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria
Titular

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Líria e Olívia, que tudo movem,
a Maria Lúcia, Piky e Del, pelo eterno e imprescindível apoio
e ao Didó (em memória).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a Dr^a Maria Helena Serôdio, que me orientou nos trabalhos em Lisboa, à Prof^a Dr^a. Sara Pereira Lopes, que contribuiu em importantes etapas do trabalho, aos professores Alexandre Luiz Mate e Isa Etel Kopelman, pelas valiosas sugestões dadas no exame de qualificação, e ao amigo Prof. Dr. Claudio de Souza Castro Filho, pelas frequentes ajudas com aspectos práticos e filosóficos da vida acadêmica, desde os tempos de mestrado.

Agradeço também às agências FAPESP e CAPES, que viabilizaram minha pesquisa,

E especialmente à minha querida orientadora, Prof^a. Dr^a. Neyde de Castro Veneziano Monteiro, que me auxiliou com bom humor e sabedoria nos caminhos deste trabalho, facilitando desde os detalhes burocráticos às questões mais relevantes da escrita.

RESUMO

Esta pesquisa teve como finalidade identificar de que maneira algumas especificidades histórico-sociais brasileiras se projetaram na dramaturgia cômica de Martins Pena e Arthur Azevedo. Tendo como ponto de partida estudos reconhecidamente importantes sobre o país, foram analisadas as comédias desses dois autores, buscando destacar os pontos em que as peculiaridades locais estivessem refletidas na estrutura da forma dramática, como assimilação e/ou alteração dos modelos de dramaturgia adotados por eles. Muitas características das obras de Pena e Azevedo mostraram ter correspondência com fundamentos sociais brasileiros apontados por Sérgio Buarque de Holanda e Maria Sylvania de Carvalho Franco, entre outros estudiosos de sociologia, história e estética do Brasil.

Palavras-chave: Martins Pena, Arthur Azevedo, Identidade brasileira, Teatro brasileiro, Dramaturgia, Comédia, Teatro popular, Teatro de revista, Comédia de costumes, Opereta, Burla.

ABSTRACT

This research was conducted to identify how some social-historical Brazilian specificities stood out in the comic dramaturgy work of Martins Pena and Arthur Azevedo. With acknowledged important studies of the country as a starting point, the comedy work of those two authors were analyzed with the purpose of identifying where the local characteristics were reflected in the structure of the dramatic work, as assimilation and/or change of the dramaturgy models adopted by them. Many characteristics of the works of Pena and Azevedo have shown similarities with the Brazilian social foundations mentioned by Sérgio Buarque de Holanda and Maria Sylvia de Carvalho Franco, among other Brazilian researchers of Sociology, History and Aesthetics.

Keywords: Martins Pena, Arthur Azevedo, Brazilian Identity, Brazilian Theatre, Drama, Comedy, Popular Theatre, Revue, Comedy of Manners.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	17
2 PELA TINTA DE PENA NASCE A COMÉDIA DE COSTUMES BRASILEIRA	21
2.1 Os primeiros escritos	23
2.1.1 <i>A família e a festa da roça</i> : primeiras mudanças	29
2.2 Os dois ou O inglês maquinista	31
2.3 O disfarce em <i>O Judas em sábado de Aleluia</i>	36
2.4 O “jogo de aparências” e os homens livres	41
2.5 Privilégios, falta de perspectiva e desonestidade	43
2.6 Outros tons	52
2.7 O movimento espiralar e a presença-ausência	58
3 MARTINS PENA E AS PEQUENAS RUPTURAS	61
4 ARTHUR AZEVEDO E OS GÊNEROS CÔMICOS	79
4.1 Teatro de revista	81
4.1.1 Enredo da revista	94
4.1.2 A estrutura da revista e o contexto brasileiro	98
4.2 Operetas	102
4.2.1 A opereta e o contexto brasileiro	115
4.3 Burletas	117
4.3.1 Retrato do país	125
4.3.2 As burletas e o contexto brasileiro	142
5 TEMAS-CHAVE DE ARTHUR AZEVEDO	145
5.1 Local X forasteiro	147
5.2 O teatro como tema	153
5.3 Temas políticos	164
6 CONCLUSÃO	169
6.1 Descrença nas máscaras sociais	172
7 REFERÊNCIAS	179
8 BIBLIOGRAFIA	183

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de estudo parte da obra de dois dos mais importantes autores teatrais brasileiros: Martins Pena, o primeiro dramaturgo cômico de repercussão do país, e Arthur Azevedo, o principal comediógrafo nacional do fim do século XIX e início do XX.

Morando no Rio de Janeiro do período imperial, após as transformações ocorridas pela presença da corte portuguesa, Martins Pena pôde contribuir para que o teatro nacional ganhasse um espaço mais demarcado do que o ocupado pelas manifestações menos formais (não, por isso, menos importantes) que antes existiam, e estabeleceu as bases do gênero cômico brasileiro, sobretudo por seu talento para escrever comédias de costumes.

E Arthur Azevedo, vivendo na mesma cidade, que viu passar a ser capital federal da República do Brasil, chega a outra linguagem, para retratar um Rio de Janeiro e um país em fase de construção, escrevendo teatro de revista, opereta e comédia, entre outros gêneros. Explorou em maior profundidade alguns recursos apontados por Martins Pena e desenvolveu muitos outros, que influenciaram diretamente nas características de boa parte do humor brasileiro posterior.

A escolha desses dois dramaturgos deve-se ao fato de terem deixado obras que, para além da importância que têm na trajetória de nosso teatro, refletem esteticamente algumas características sócio-históricas peculiares do Brasil. Por isso, a pesquisa da qual resulta o presente trabalho teve como objetivo identificar de que maneira essas características específicas brasileiras se projetam na dramaturgia dos dois autores estudados.

Vemos nessa identificação um caminho que pode contribuir para a compreensão de como se constrói esteticamente o diálogo entre o legado dramático universal e os autores brasileiros, especialmente no que diz respeito à forma. É a transformação do gênero, quando em contato com o nosso contexto, que nos interessa sobremaneira. E, em consequência, temos em vista compreender os fundamentos sócio-históricos que forjam tais transformações.

Sendo assim, analisamos as obras mais pela construção de sentido implícita nas relações entre personagens e nos motores da ação dramática do que pela minúcia de recursos utilizados com maior frequência pelos autores e suas prováveis influências. Interessa-nos observar tais aspectos mais detalhadamente apenas quando estão relacionados com as especificidades histórico-sociais brasileiras – cujos parâmetros buscamos em obras reconhecidamente importantes nos campos de sociologia e história do Brasil, como *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Homens livres na ordem escravocrata*, de Maria Sylvia de Carvalho Franco, entre outras.

Alguns temas recorrentes e eventuais acontecimentos extra-obra artística são comentados, principalmente no caso de Arthur Azevedo, por serem fatores que, além de contribuírem para uma compreensão de seu entorno e da maneira como o autor se posiciona diante dele, influenciaram na composição de muitas de suas peças.

Por fim, optamos por obras do gênero cômico por enxergarmos em suas subversões de poder e em sua tendência a assumir-se enquanto ficção um paralelo com algumas características do Brasil, como a mistura entre público e privado, o paternalismo e a troca de favores, entre outras, que serão comentadas ao longo do trabalho.

PELA TINTA DE PENA NASCE A COMÉDIA DE COSTUMES BRASILEIRA

OS PRIMEIROS ESCRITOS

Há, na obra de Martins Pena, uma clara divisão entre as duas primeiras peças e o restante de sua produção. *O juiz de paz da roça* (1833¹) e *A família e a festa da roça* (1837) têm características que não aparecerão com tanta ênfase em seus textos posteriores – estes escritos de 1842 em diante.² *O juiz de paz da roça* começa mostrando uma casa rural, onde vivem Manuel João, esposa e filha. A menina tem um namorado, com quem traça um plano de casamento às escondidas. O pai pretende casá-la com outro, que é apenas citado. Sem avisar, surge um escrivão informando que, por ordem do juiz de paz, Manuel João terá de levar um recruta para a cidade. Ele ainda tenta recusar a incumbência, mas, por ser guarda nacional³ e ter a ameaça de prisão como resposta a uma possível negativa, aceita a obrigação – para alívio do escrivão, que informa ao público já ter ouvido muitas recusas. Manuel João busca o prisioneiro e, como acha que já está tarde para sair, deixa-o trancado em um quarto de sua casa, para conduzi-lo à cidade na manhã seguinte. O prisioneiro é justamente o namorado secreto da filha. Esta, então, abre o quarto para que ele saia e foge com o rapaz. Seus pais descobrem que os dois sumiram e quando vão sair para dar queixa, chegam de volta os foragidos, revelando que se casaram. O pai encaminha todos ao juiz de paz, a quem comunica que não poderá levar o recruta, porque o rapaz está casado e, por isso, dispensado dos serviços militares. O juiz diz que “[...] o que

¹ Data provável.

² Entre essas duas, Pena começou a escrever outra comédia, *Um sertanejo na corte*, mas não a concluiu.

³ A Guarda Nacional, criada em 1831 com o argumento de que serviria para conter as desordens internas e externas, possuía uma hierarquia baseada no estrato social dos alistados, reproduzindo internamente as diferenças sociais do país. Por conta disso, muitos grandes proprietários se tornaram coronéis. O restante da população masculina votante deveria atender aos chamados da guarda para prestar serviços, como ocorre a Manuel João. Quando este sai de casa para se fardar, sua esposa, Maria Rosa, reclama da situação, que mais uma vez fará o marido perder um dia de trabalho: “Não se dá maior injustiça! Manuel João está todos os dias vestindo a farda. Ora pra levar presos, ora pra dar nos quilombos... É um nunca acabar”(PENA, 2007a, p. 18).

está feito, está feito”⁴, depois convoca a todos para tomar uma xícara de café e dançar um fado, que encerra a comédia.

As cenas da família têm uma ação mais concentrada e delineiam um enredo que se aproxima da comédia nova, de Plauto⁵; e o entrecho do juiz de paz tem uma abordagem mais panorâmica, que se divide entre a caracterização do juiz e a amostragem de desavenças entre as pessoas do campo, com a apresentação de casos judiciais autônomos. Ainda que haja essas diferenças, a peça, como um todo, tem uma estrutura episódica e explora o humor pelos tipos e costumes. Tais características somam-se a outros fatores que, conforme veremos, indicam que a referência de Pena, ao escrever essa peça, era o entremez.

A intriga familiar mostra a luta do lavrador Manuel João, que trabalha com afinco, mas tem dificuldades para garantir uma comida substancial à sua família, e traz também o namoro escondido de sua filha e as conversas entre ela e o namorado a respeito da corte, entre outros temas que perfazem um expressivo retrato desse lar rural. Paralelamente, há o universo do juiz de paz, um crítico e humorado quadro sobre a justiça do país.

Embora a peça se inicie com a família, sobressaem-se as questões ligadas ao outro entrecho da obra, quando Pena explora os absurdos e a injustiça do sistema judiciário brasileiro. É esse o tema que domina o texto, e, por meio dele, expressam-se características bastante relevantes do Brasil. Pena põe em foco um juiz de paz, que dá nome à comédia, e mostra tudo de que ele é capaz.

⁴ PENA, 2007a, p.44.

⁵ A comédia nova surgiu na Grécia antiga, tendo em Menandro seu grande nome. Em oposição à comédia antiga, de Aristófanes, que explorava questões políticas e criticava abertamente governantes, poetas e filósofos, a comédia nova “[...] apresenta normalmente uma intriga entre um rapaz e uma jovem, obstada por algum tipo de oposição, geralmente paterna, e solucionada por uma reviravolta no enredo, a qual é a forma cômica do ‘reconhecimento’ de Aristóteles, e é mais manipulada do que sua contrapartida trágica. No começo da peça as forças que se opõem ao herói estão sob o domínio da sociedade da peça, mas depois de um descobrimento com o qual o herói se torna rico ou a heroína respeitável, uma sociedade nova se cristaliza no palco em torno do herói e sua noiva”(FRYE, 1973, p. 50). Formalmente, a principal diferença foi a supressão do coro e da parábase. A comédia nova teve, em Roma, dois outros importantes autores: Plauto e Terêncio. O primeiro foi quem mais influência exerceu sobre o teatro posterior.

Recebendo os requerentes na sala de sua casa, ele decide a posição da lei ao capricho de seu humor – que pende claramente para a defesa daqueles que o presenteiam. Esse é o primeiro ponto. Trata-se de um quadro que mostra a mistura entre as esferas pública e privada, uma situação muito recorrente no Brasil do século XIX, conforme bem descreve Maria Sylvia de Carvalho Franco, ao discorrer sobre as administrações locais da época:

Aí se vê o agente governamental imerso nas situações concretas em que desempenhava suas atribuições, funcionais, com sua conduta se orientando antes pelos fortes interesses e influências que envolviam sua vida de maneira imediata, que por longínquos e abstratos controles legais (FRANCO, 1997, p.121).

Para isso contribuía as más condições financeiras do governo, que acabava solicitando auxílios pessoais da população, para que suas instituições pudessem se erigir. A questão incluía a carência de prédios e instalações para o funcionamento dos serviços públicos, e, nesse caso, relata a mesma pesquisadora (Ibidem, p. 130), a saída para o problema “[...] foi pela utilização de propriedades particulares”, algo muito comum durante todo o século XIX, conforme demonstram muitos documentos públicos analisados por ela. Não parece ser outro o caso do juiz de paz de Martins Pena, que faz de sua casa o tribunal da cidade. A partir dessa relação, a tendência era que tais pessoas tivessem um sentimento de propriedade sobre aquela instituição ou serviço público. Tendo esse sentimento, elas simplesmente controlariam tudo à sua maneira.

Um dos resultados dessa situação era uma relativização da lei, uma interferência pessoal e afetiva nos critérios da justiça – cuja natureza deveria ser de universalidade e impessoalidade. Isso estimulava a criação de relações baseadas na troca de favores, como as que vemos nessa parte da peça. Sendo a lei regida pelos critérios pessoais do juiz de paz, cabia ao interessado levar a ele algum presente, se quisesse receber em troca a sentença que lhe fosse favorável. E a troca de favores, que nem sempre estava associada à mistura entre público e

privado, era outro aspecto que dizia muito do Brasil daquele tempo. Desde as relações formadas de modo mais imediato, como essas que Pena mostra no trabalho do juiz de paz, às mais duradouras – entre homens que pegavam emprestado um pedaço de terra para plantar, em troca de oferecer segurança ou apoio eleitoral ao proprietário, por exemplo –, quase todas eram atravessadas pela cultura do favor.

Formalmente, a peça confirma a arbitrariedade do juiz. É ele que faz com que a intriga familiar seja levada para sua casa, ao convocar Manuel João para conduzir seu prisioneiro (e namorado de Aninha) à cidade. A partir do momento em que somos levados à sua casa/tribunal é ele quem determina todo o andamento da trama, daquele ponto ao desfecho. Sua posição é tão dominante que ninguém consegue a ele se contrapor. Quem quiser, pode, na melhor das hipóteses, tentar se defender esboçando duas ou três frases, mas elas mal serão ouvidas, porque é preciso deixar entrar o próximo requerente – nunca de mãos vazias, é claro. Se alguém ousar insistir, a resposta é: “Cadeia!” E, ao final, apenas quando ele decide é que todos são autorizados a entrar novamente em sua casa, para participar de uma grande festa ao som de um fado rasgado, com o qual se encerra a trama.

A apresentação de tipos, os temas populares e a estrutura enxuta e episódica indicam que *O juiz de paz da roça* deriva mesmo do entremez⁶, conforme observa Vilma Arêas, ao discorrer sobre essa e a segunda comédia de Pena, *A família e a festa da roça*:

A solução de Martins Pena para as duas peças parece combinar o final clássico da comédia (a festa de encerramento) com o “musical” do entremez. De qualquer forma, os desequilíbrios que podemos apontar em *O juiz de*

⁶ O entremez aparece em diversos países, como França, Espanha e Portugal, em situações que envolvem apresentações teatrais, banquetes e comemorações reais ou religiosas. Para o Brasil, vinham os entremezes portugueses, que eram influenciados pelo vigoroso período que o gênero teve no Século de Ouro espanhol, e traziam adaptações livres de outros entremezes, óperas e comédias, valorizando as convenções, a música, os tipos e todos os recursos cênicos caros ao teatro popular.

paz da roça também têm a tradição da comédia antiga e do teatro popular, o entremez incluído. Este, que é o que mais nos interessa, na medida em que possivelmente serviu de modelo a Martins Pena, mantém um esquema básico de enredo, com tipos de convenção (velho, galã, damas, graciosos) recheado de peças soltas, anedotas, desfile de personagens, conversas pontilhadas de graças, trocadilhos etc (ARÊAS, 1987, p.121).

Então, o que, sob determinado ponto de vista, poderia ser considerado um “desequilíbrio”, para a tradição do teatro popular é característica estética intrínseca. Alguns teóricos utilizam critérios que excluem de antemão a estética de boa parte do teatro popular para analisar essas duas primeiras comédias de Pena. E, a partir desse ponto de vista, afirmam que elas não têm unidade e que a segunda parte de *A família e a festa da roça* é um apêndice desnecessário.⁷ Martins Pena estava realmente dando seus primeiros passos como autor, buscando um caminho a seguir. No entanto, é claro que ele se apoiava na estética popular, que antecede e, muitas vezes, contrapõe-se às regras formais dos cânones. Nas manifestações populares é a materialidade, a fisicalidade do acontecimento, o princípio estético (BAKHTIN, 2008). Há elementos fixos tradicionais que se perpetuam por um longo tempo, mas a forma é flexível e existe em função do que acontece espontaneamente na encenação ou festejo, por exemplo.⁸ Sendo assim, não há sentido em analisar o cômico popular a partir de critérios como unidade dramática ou estilística, o que a própria Vilma Arêas afirma em outra obra, quando comenta sobre uma observação de José de Alencar,

⁷ Os estudos de Barbara Heliodora (2000) e Raimundo de Magalhães Júnior (1972), por exemplo, apresentam aspectos importantes sobre a obra de Martins Pena, mas a observam por essa perspectiva da literatura dramática, cujos critérios se ligam a uma outra concepção de teatro.

⁸ Falando mais especificamente do teatro, nos estudos de Neyde Veneziano sobre o trabalho de Dario Fo, a pesquisadora relata que ele, influenciado como sempre foi pela *commedia dell'arte*, pela farsa e outras linhas de teatro popular, passou a chamar o texto da cena de “escritura”: “E essa escritura não será somente uma espécie de dramaturgia feita sobre a cena, com seus atores, personagens e situações. Será a cena em si que determinará a escritura ou a dramaturgia. E entram aí as pausas, o ritmo, as luzes, os figurinos, o cenário e o público também”(VENEZIANO, 2002, p. 123).

dentro de uma crônica, em que este diz: “O cômico hoje em dia não é aquele volantim ou palhaço de outrora, sujeito aos apodos e às surriadas do povilêu nas praças públicas...”⁹:

Assim se refere Alencar in *Ao correr da pena*, em 1885, ao cômico popular que, na maioria das vezes, tem estatutos próprios e não pode ser reduzido à forma da comédia culta. Esta no entanto, como vimos, muitas vezes se enriquece ao contato das convenções e do vivificador sopro lúdico da comédia popular.

Apesar disso o preconceito revelado por Alencar é bastante comum, certamente ligado à “ideologia da seriedade”, sem esquecer a imposição das formas artísticas das classes dominantes, por motivos variados (ARÊAS, 1990, p.96).

Reforçando a “filiação” que estamos reconhecendo, *O juiz de paz da roça* oferece ingredientes para uma comparação com o entremez *El juez de los divorcios*, de Miguel de Cervantes, que, ao lado de outros autores do chamado *Século de Ouro* espanhol, foi um dos grandes nomes deste gênero teatral tão difundido na Península Ibérica. A peça cervantina mostra um tribunal para onde vão diversos casais em busca da separação conjugal. O juiz e o escrivão procuram reconciliar todos que aparecem e recebem, ao final, músicos enviados por um casal que reatou após ter recorrido a eles. Com isso, os dois chegam a desejar que todos os casais fiquem bem, mas, por recearem perder o emprego, decidem que o melhor é que todos os casais tenham demandas por divórcio, mas, ao final, retornem para suas casas reconciliados. Toca a música e encerra-se o entremez.

A personagem desenhada por Martins Pena é bem diferente da de Cervantes, o que não deixa de afirmar a possibilidade da influência do entremez, na verdade, mostra a capacidade que o brasileiro tinha, já no início de carreira, de

⁹ ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Apud: ARÊAS, 1990, p.96.

recriar figuras tradicionais da literatura sob contornos locais.¹⁰ E o final, assim como o de *O juiz de paz da roça*, segue a tradição do encerramento com música.¹¹

Outra indicação de que sua primeira peça seguia a tradição do entremez é o fato de que *O juiz de paz da roça* estreou como complemento do drama *A conjuração de Veneza*.¹² Mesmo que não fosse apresentada nos entreatos, tinha uma função de diversão mais curta, complementar ao drama longo, mais ou menos como a do entremez.

A FAMÍLIA E A FESTA DA ROÇA: PRIMEIRAS MUDANÇAS

Embora traga características semelhantes, *A família e a festa da roça* já apresenta mudanças em relação a *O juiz de paz da roça*. Nesse caso, a intriga entre jovens e velhos em torno do casamento é mais explorada por Pena do que na peça anterior e sua ação é mais contínua, menos episódica. A jovem Quitéria pretende se casar com Juca, que estuda medicina na cidade, mas seu pai diz que ela deve se casar com Antônio do Pau d'Alho, fazendeiro de sua confiança. Os dois jovens arquitetam um plano em que ela deve se fazer de doente e fingir ser curada somente por ele. Realizado o plano, ele recomenda ao pai que a menina se case com alguém que possa cuidar dela, candidatando-se para ser essa pessoa. O pai fica sem jeito, porque havia prometido a mão da filha a Antônio do Pau d'Alho, mas este logo o dispensa da promessa, por não querer se casar com uma moça acometida de doenças estranhas – justamente os males súbitos que Juca a orientou a simular para conseguirem se casar. É aberto, então, o caminho para o final feliz. O pai e a mãe de Quitéria concordam com o casamento e todos

¹⁰ Quando discorre sobre o assunto, Vilma Arêas (1987, p.116-117) comenta sobre a recorrência da figura do juiz em manifestações populares e menciona *O juiz da beira*, de Gil Vicente, e o caso de um entremez inspirado na peça *Ilha dos lagartos*, de António José (O Judeu), ambos tendo julgamentos dentro da trama. Essas são referências que Martins Pena muito provavelmente teria conhecido.

¹¹ O final com música e/ou festa é uma tradição que percorre intermitentemente a história da comédia, aparecendo desde a Grécia antiga, quando Aristófanes já se utilizava de música e dança para encerrar as peças. (Cf. FRYE, 1973, p. 164).

¹² Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.22.

saem para falar ao vigário e preparar a festa de núpcias. Assim termina o primeiro quadro da peça.

O segundo quadro traz uma grande folia do Espírito Santo e o casamento dos jovens da primeira parte, mostrando desde a chegada das personagens à igreja até o final feliz, em que foliões cantam, aplaudidos por todos. E durante quase toda essa ação, Pereira e Silva, dois homens da cidade presentes naquele contexto, comentam, à distância, cada detalhe que lhes soa ridículo na cerimônia a que assistem. A vontade de reproduzir os hábitos da corte, que aparece em alguns momentos da primeira parte, é um dos temas predominantes na segunda. E fica para essas duas personagens, colocadas entre o leitor/espectador e a celebração do casamento e da folia do Espírito Santo, a função de fazer comentários jocosos sobre tudo a que assistimos:

SILVA (olhando ao redor) – Vê como isto está belo. Que festa, que caricaturas! Ah, ah! Os tapiocanos saíram fora do sério.

PEREIRA – Que diabo é aquilo que lá vem?

SILVA – O que é?

PEREIRA – Olha.

SILVA (saltando de contente) – Bravo, bravo, temos comédia! Como vem enfeitado!¹³

Assim, diferentemente de *O juiz de paz da roça*, na qual a ação concentrada na família se alterna com o quadro mais panorâmico do juiz, em *A família e a festa da roça* Pena conclui, primeiramente, a intriga em torno do casamento, depois traz um quadro de costumes, no qual mostra em detalhes uma folia do Espírito Santo, com rubricas que descrevem com cuidado os figurinos e ações das personagens. Outro recurso que acentua as diferenças na dinâmica dessa parte quando comparada com a primeira são Pereira e Silva, que, sem

¹³ PENA, 2007a, p. 120.

dialogar muito, comentam sobre os acontecimentos, cumprindo, assim, uma função mais épica.¹⁴

De qualquer modo, essas duas comédias têm uma linguagem próxima à do entremez e em ambas estão presentes um quadro de costumes, mais panorâmico e episódico, e uma trama familiar, que traz uma sequência de cenas concentrada em uma única ação. No caso de *A família e a festa da roça* há, na primeira parte, uma intenção já mais evidente de produzir uma dramaturgia sem saltos no tempo e com um grau um pouco maior de causalidade. Conforme veremos, em *Os dois ou O inglês maquinista* (1842¹⁵), essa busca se acentuará, porque nessa comédia há maior complexidade na elaboração da trama familiar e um espaço bem reduzido ao retrato panorâmico dos costumes.

OS DOIS OU O INGLÊS MAQUINISTA

Cerca de cinco anos separam *A família e a festa da roça*, escrita em 1837, de *Os dois ou O inglês maquinista*, provavelmente concluída em 1842. Entre uma e outra, Pena ainda escreveu *Vitiza ou O Nero de Espanha* (1840-1841), uma de suas poucas incursões pelo drama.¹⁶ *Os dois ou O inglês maquinista* traz uma dramaturgia mais fechada, porque possui concentração de espaço e centra-se

¹⁴ Em sua demonstração das diferenças entre as poesias épica, lírica e dramática, Hegel (2004, p. 109-138) menciona que a primeira pode ter os acontecimentos retardados pela narração, como ocorre nas epopeias de Homero. E, em determinado momento deste trecho, comenta sobre essa questão dentro da arte dramática: “[...] a obra de arte dramática nos apresenta os caracteres e o acontecer da ação mesma em vitalidade efetiva, de modo que aqui é excluída a descrição do local, da forma exterior das personagens agentes e do acontecer como tal...” De qualquer modo, são separações teóricas e por ele próprio historicizadas, que não se aplicam, portanto, como fórmulas a serem seguidas, nem descrevem as obras em sua totalidade. Os gêneros estão limitados historicamente e servem, desde então – tal é o caso aqui – como referência para se observar o sentido e a dinâmica de certas características estéticas, não como norma. Até porque os gêneros se misturam e o pensamento sobre a arte dramática, normalmente, diz mais respeito à tragédia e ao drama do que à comédia. (Cf. também SZONDI, 2001).

¹⁵ Data provável.

¹⁶ Seus outros dramas foram *Fernando ou O cinto acusador* (1835-37), *D. João de Lira* (1838), *Itaminda ou O guerreiro de Tupã* (provavelmente de 1838) e *D. Leonor Teles* (1839).

num enredo na linha da comédia nova, que é construído com cenas mais concatenadas do que nas peças anteriores, de estrutura mais episódica. Apenas as cenas VI, IX, X e XI se aproximam dos retratos de costumes que vimos nas primeiras comédias. Trata-se do momento em que uma comadre e sua família fazem uma visita à casa dos protagonistas, onde se concentra toda a ação da peça. Durante essa passagem, as amigas e suas filhas falam sobre vestidos, escravos, namoro, a respeito das intenções que o marido da visitante tem de assumir um cargo público, além de exibirem, com bom humor, os progressos de uma das meninas nos estudos de francês.

Essa sequência de cenas tem um tom e um ritmo um pouco diferentes do restante da obra, mas não é um quadro completamente autônomo. Nesse momento, o que ocorre é uma pequena ação paralela, que não está diretamente relacionada com o movimento principal da peça. É o caso da reação de Clemência, a dona da casa, quando ouve um barulho de louça se quebrando. Ela interroga as negras, retira-se para a área de serviço e as castiga com bofetadas e chicotadas. Trata-se de um retrato forte da personagem, que antes e depois dessa cena violenta conversa amavelmente sobre assuntos triviais com seus convidados.

A trama mostra a família de Clemência, que tem duas filhas e um sobrinho. Sendo uma mulher de posses, ela recebe, com frequência, um negreiro – traficante de escravos – e um inglês, que pretendem se casar com Mariquinha, sua única filha em idade para isso. No entanto, a menina ama o primo Felício, por quem é correspondida. Este, ao ver seus planos ameaçados pela disputa com os outros dois, age para que seus adversários briguem entre si e deixem o caminho livre para seu casamento com a prima. No meio disso, percebe-se um engano, porque Clemência, achando que seu marido morrera na guerra, pensa em se casar com o inglês e ceder a mão da filha para o Negreiro (assim denominado na peça). Antes que seus planos se consumam, surge seu marido que, numa cena de características melodramáticas, expõe sua decepção e indignação com a esposa e com os rumos que a família tomou, ameaçando ir embora. Porém, é convencido

a ficar e perdoa sua esposa, devolvendo a harmonia ao lar. Para completar, obriga sua filha a se casar com o primo, por tê-los visto se declarando um para o outro.

Temos, portanto, uma estrutura que segue a linha da comédia nova, com um final que remete aos reconhecimentos da tradição cômica, cumprindo, neste caso, uma função também melodramática, pela valorização dos temas de amor e traição e o acento forte dado a isso pelo marido que retorna ao seio familiar. E como se inserem os costumes? Pena abre mão deles? Não. Para além das cenas das comadres que comentamos acima, existem outros temas, personagens e valores locais nessa peça. A diferença, se comparamos com a seqüência em que a família da comadre visita Clemência ou com as comédias anteriores, está no fato de que as características locais estão integradas à trama, expressando-se junto com ela. As personagens cumprem funções genéricas e correspondem, ao mesmo tempo, a questões e costumes brasileiros. Os dois pretendentes que frequentam a casa em busca do dote representam grupos muito relevantes para o período. Gainer é um inglês interessado em obter lucros nas relações comerciais com o Brasil e Negreiro é um dos muitos responsáveis pela continuidade do tráfico de escravos, mesmo depois de proibido por lei e a despeito da fiscalização feita, em sua maior parte, justamente pelos ingleses.¹⁷ Essas duas personagens avançam sobre a família com uma ganância que poderia ser atribuída à Inglaterra e ao tráfico de escravos no contexto brasileiro. Se se consumassem os objetivos de Gainer e Negreiro, a família estaria perdida – assim como o país, nessa espécie de relação metonímica. E eles eram concorrentes em ambos os casos. Assim, dois dos pretendentes à mão da mocinha são, simbolicamente, tipos representativos do país. Além dessa referência em sentido mais amplo, no comportamento das personagens são desenhados hábitos e preocupações do Brasil daquela época.

¹⁷ Para se ter uma ideia, ao comentar sobre *Os dois ou O inglês maquinista*, Magalhães Júnior (1972, p. 57) registra que em 1842, quando foi escrita essa comédia, entraram no Brasil, ilegalmente, 17.435 africanos. E nos dois anos seguintes, entraram 19.095 e 22.849, respectivamente.

Podemos perceber, então, que, em termos formais Martins Pena foi se afastando do entremez, passando a trabalhar o quadro dos costumes e a ação concentrada mais integrados, tendo como base a estrutura da farsa. Não há consenso sobre a origem e todas as características que definiriam esse gênero, porém, sabe-se que a farsa teve grande força na Idade Média, possuindo características semelhantes às de manifestações populares da Antiguidade. Mais do que apresentações, eram rituais que aconteciam ao ar livre, misturados a festejos como o Carnaval (MINOIS) e, muitas vezes, a rituais oficiais religiosos, ao lado dos quais se colocavam como um discurso não-oficial, um segundo mundo (BAKHTIN, 1987). Tal movimento, na farsa, é assim descrito por Minois:

Desforra do corpo sobre o espírito, da matéria humilde sobre o pensamento orgulhoso, que traz o homem para suas justas proporções: derrisórias, ridículas, cômicas. E é o que a farsa realiza. Suas obscenidades não são nem gratuitas nem involuntárias, porque a Idade Média não ignora o pudor. Se a farsa choca, como a fábula, isso é deliberado, porque ela quer nos lembrar, prosaicamente, do que somos (MINOIS, 2003, p. 22).

A farsa influenciou a *commedia dell'arte*, os entremezes e muitos autores ao longo da história.¹⁸ Do mesmo modo que acontece com toda expressão cultural, o gênero se transformou no contato com os diversos contextos onde se manifestou, aparecendo com novos tons e misturado a outras características. Ainda assim, de modo geral, a farsa mantém a inversão na hierarquia social, a valorização da astúcia e uma tendência a rebaixar, a trazer para a materialidade tudo que aspira ser sublime. Pode-se descrevê-la também como um gênero ágil, simples e direto, de ato único. Muitas vezes o enredo traz uma personagem que acredita enganar a outra, mas percebe-se, ao final, sendo enganada. Sobre o tom, Eric Bentley (1967, p. 219-220) faz uma boa descrição: “Se por trás da alegria da

¹⁸ Maquiavel, Molière, Labiche, Ariano Suassuna, Ionesco e Beckett são alguns exemplos de autores, podendo ser reconhecida uma influência farsesca também no cinema de Charles Chaplin.

farsa refulge uma certa gravidade, é igualmente verdade que, por trás da gravidade, brilha uma boa dose de alegria”.

A herança brasileira no gênero vem sobretudo de Portugal, onde “[...] a farsa ostenta uma longa e gloriosa tradição, que nasce com os ‘arremedilhos’ medievais, se esboça com Anrique da Mota, atinge com Gil Vicente seu pico mais alto”(REBELLO, 1984, p. 259) e continua com outros autores, entre os quais António José da Silva, o “Judeu”, que nasceu no Brasil, mas foi para Portugal ainda criança.¹⁹

E, conforme veremos em mais detalhes, Martins Pena apropriou-se dessa estrutura, inserindo nela diversos elementos locais, como a ambientação (das datas festivas, dos lares, de tavernas); as atitudes (a astúcia, os namoros, a relação com a religião, a luta pela sobrevivência) e tipos reconhecíveis (como o diletante, os meirinhos, o pedestre, o capitão), para mostrar o universo local. Em seu retrato, buscou um tom mais leve, registrando o modo de falar e os valores risíveis da sociedade brasileira, misturando à estrutura farsesca curtos momentos de ritmo mais lento, com dialogação e pequenas falas que nem sempre valorizam a fisicalidade. Equilibrando-se entre essas e outras referências, Pena encontrou sua maneira de passar pela tradição para falar do Brasil. Por isso é considerado o primeiro autor de comédia de costumes²⁰ do país.

¹⁹ Sua história foi base daquela que é considerada a primeira peça do romantismo brasileiro, *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães.

²⁰ O seguinte trecho do verbete sobre a comédia de costumes do *Dicionário de teatro brasileiro* contribui para pensarmos a obra de Pena: “Comédia centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica”(COMÉDIA DOS COSTUMES. In: GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 88). Martins Pena não é muito satírico no retrato e se aproxima desse tom mais “realista”, porém, misturado com a base da farsa.

O DISFARCE EM O *JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA*

Em *O Judas em sábado de Aleluia* (1844) Pena volta a trabalhar parte daquelas relações de favor e de mistura entre público e privado, muito presentes no Brasil de sua época. A posição do protagonista, o empregado público Faustino, diante de seus opositores não é muito diferente da que vimos entre os requerentes e o juiz de paz, na primeira peça. Apaixonado pela namoradeira Maricota, tem de enfrentar inúmeros concorrentes, entre os quais um capitão da Guarda Nacional, que, sabendo amar a mesma moça que ele, utiliza-se de sua superioridade hierárquica para afastá-lo dela e castigá-lo. Algo de que Faustino tem plena consciência:

FAUSTINO – Como sabe que eu te amo e que tu me correspondes, não há pirraças e afrontas que me não faça. Todos os meses são dois e três avisos para montar guarda; outros tantos para rondas, manejos, paradas... E desgraçado se lá não vou, ou não pago! Roubam-me, roubam-me com as armas na mão!²¹

Ao pedido da amada para que se tranquilize, ele retruca:

FAUSTINO – Tranquilizar-me? Quando vejo um homem que abusa da autoridade que lhe confiaram para afastar-me de ti! Sim, sim, é para afastar-me de ti que ele manda-me sempre prender. Patife!²²

A situação do capitão é tão tranquila que, assim como o juiz de paz, ele pratica seus abusos sem se preocupar muito em escondê-los. As duas partes têm clareza do abuso, mas a prejudicada nada pode fazer. Cabe ao capitão decidir quem deve prestar serviços e, apesar das evidências, Faustino não tem como provar que ele o convoca por namorarem a mesma moça. Uma eventual queixa

²¹ PENA, 2007a, p. 237.

²² *Ibidem*, p. 238.

teria como opositor uma autoridade em posição de respeito público, que ainda poderia acusá-lo de ter fugido a um chamado oficial. Eis um dos grandes problemas da mistura entre público e privado: nada é claramente posto, tudo possui uma aparência bem diversa da realidade prática. E o abuso de autoridade mostrado por Pena não se restringe às rixas amorosas com Faustino, ele visa ao ganho financeiro e se estende a todas as pessoas recrutáveis para a Guarda Nacional. O capitão e seus subalternos cobram uma taxa para não convocar pessoas que querem ser poupadas dos trabalhos da guarda. Certamente, seriam raros os interessados em prestar tais serviços, então, o negócio de “pagarem para a música” – nome disfarçado para a taxa ilícita que cobram – mostra-se bastante rentável:

PIMENTA – Assim é, Sr. Capitão. Os que não pagam para a música, devem sempre estar prontos. Alguns são remissos.

CAPITÃO – Ameace-os com o serviço.

PIMENTA – Já o tenho feito. Digo-lhes que se não pagarem prontamente, o senhor Capitão os chamará para o serviço. Faltam ainda oito que não pagaram este mês, e dois ou três que não pagam desde o princípio do ano.²³

Há uma sutil diferença, se compararmos essas relações com as que vimos no tribunal de *O juiz de paz da roça*. No caso de *O Judas em sábado de Aleluia* elas não se fundam numa troca de favores, mas puramente em ameaças e extorsão. De qualquer forma, é algo que está implícito na troca de favores de sua primeira comédia, porque mesmo sendo possível acontecer de nenhuma das partes interessadas presentear o juiz – o que daria ao presente um caráter mais voluntário que o do “pagamento para a música” do capitão –, as cenas escritas por Pena mostram o agrado oferecido ao juiz como uma prática frequente, que fazia bastante diferença no resultado do julgamento. Afora essas diferenças sutis, as

²³ Ibidem, p. 254-255.

duas situações (de *O juiz de paz...* e de *O Judas...*) impedem igualmente a parte mais fraca de entrar num embate com a mais forte.

Há diversos exemplos de superioridade e de desigualdade de forças na história do teatro e em muitas comédias conhecidas. Frequentemente, o texto cômico possui uma trama que mostra o percurso de um oprimido para encontrar meios engenhosos de subjugar seu(s) opressor(es). A própria origem da comédia, tal qual a conhecemos, remonta a rituais festivos da Grécia antiga, que tinham a inversão de papéis e valores sociais entre seus principais motivos.²⁴ *O Judas em sábado de Aleluia* passa por essa tradição para mostrar uma dominação localizada numa relação mais restrita, bastante característica do Brasil.

Faustino, o herói da peça, é um funcionário público, que apenas procura realizar um objetivo amoroso, esquivando-se como pode das injustiças e desvantagens sociais que permeiam sua vida. E sua reação ao perigo que surge na peça o coloca, temporariamente, em uma situação privilegiada. Quando ele e Maricota conversam na sala da casa dela, ouvem a voz do Capitão Ambrósio, seu concorrente e opressor. Ela foge, deixando-o só. Sem ter por onde escapar, Faustino veste a roupa do boneco do Judas, que está na sala desde a primeira cena, quando algumas crianças o preparavam, já que a história se passa em um sábado de Aleluia. A partir desse disfarce dele, as relações se modificam, porque Faustino passa a estar presente sem estar, observa sem ser observado. Dentro dessa presença-ausência, a personagem pode enxergar todos os outros sem disfarces, sem hipocrisia. Assim, assiste a um desfile de atitudes desonestas, antiéticas e criminosas praticadas por seus opositores. E é isso que lhe servirá de arma para virar a mesa.²⁵ O sábado de Aleluia mostrado por Pena é a oportunidade única de Faustino agir como os outros para poder vencê-los. Ele assume uma falsa identidade, ou uma não-identidade – é o Judas sem o ser,

²⁴ Cf. MINOIS, 2003, p.30.

²⁵ Pena utilizará esse tradicional expediente cômico em diversas outras peças, tendo o disfarce ou o esconderijo como meio de reverter a hierarquia inicial, algo que começa a aparecer na comédia anterior, *Os dois ou O inglês maquinista*. No entanto, em nenhuma outra peça o disfarce será tão central como em *O Judas em sábado de Aleluia*.

assim como o Capitão e os outros são as pessoas de confiança do país sem, de fato, o serem –, e também usa, ao final, tudo o que teve de informação privilegiada para chantagear seus opositores. Com isso, consegue para si uma liberdade, que não se sabe quanto durará, mas que permite a ele se impor diante do capitão e, no mesmo movimento, acaba levando-o a se casar com a moça que o ama verdadeiramente. E o meio que encontra para reverter sua situação é “anular-se” por trás de um boneco e agir como seus opositores.

Dessa maneira, a peça se alinha à tradição farsesca, na qual “[...] a hierarquia social é contraposta a outra hierarquia, a da astúcia”²⁶, invertendo, nesse caso, uma relação de dominação pautada muito mais no pequeno poder do que numa grande diferença de classe, já que o capitão também não era um proprietário de terras. Em contrapartida, se não era de uma classe superior, esse capitão praticava um hábito bem característico do Brasil (de misturar as esferas pública e privada), para se beneficiar financeiramente e punir seu rival amoroso Faustino.

Em termos simbólicos, é significativa a ironia de vermos a figura de Judas colada ao jovem namorado, que se sobrepõe aos desonestos. A revelação da verdade, num mundo de abusos de poder e falsificação de dinheiro, acaba ocorrendo pela ação salvadora de um dos maiores traidores da história da humanidade. É escondido atrás de Judas, cuja presença não preocupa a seus opositores por ser um boneco e, simbolicamente, por ser de sua estirpe, que Faustino consegue desmascará-los e estabelecer uma espécie de justiça ou equilíbrio na sua relação com aquele pequeno núcleo de cidadãos – dentro deste país ainda em formação, no qual a corrupção, os privilégios, o paternalismo e os negócios ilícitos são a realidade.

Note-se que *O Judas em sábado de Aleluia* não se volta diretamente para essas relações sociais brasileiras, não as trata como tema principal. É uma comédia que se utiliza de recursos populares (dentre eles o disfarce), para retratar relações específicas do Brasil, mas, de modo geral, pode ser vista como uma peça

²⁶ SCHOELL, K. Apud: MINOIS, 2003, p. 203.

que trata dos costumes a partir da exposição de duas irmãs com posturas opostas nas questões amorosas. O texto se inicia com as duas discutindo, uma defendendo um comportamento comedido, de escolher apenas um homem, e outra defendendo sua maneira de dar esperança a todos, para depois escolher o melhor. Faustino vai àquela casa por estar apaixonado pela namoradeira, mas acaba, também sob o disfarce de Judas, descobrindo que ela namora vários homens e que a outra o ama. Ao final, tendo o domínio da situação, “premia-se” com a mão da recatada, por quem se apaixonara ao surpreendê-la declarando sozinha seu amor por ele. A intriga amorosa se conclui com esse par e com a namoradeira sendo obrigada a se casar com Antônio, por imposição de Faustino: “Menina, aqui tem o noivo que eu lhe destino: é velho, baboso, rabugento e usurário – nada lhe falta para sua felicidade. É este o fim de todas as namoradeiras: ou casam com um gebo como este ou morrem solteiras!”²⁷, diz a ela o protagonista, deixando clara sua intenção de castigá-la – o que finaliza com um aparte para o público: “Queira Deus que aproveite o exemplo!”²⁸ Isso não anula, evidentemente, os comentários que fizemos acerca das características brasileiras que permeiam a ambientação e as relações desse texto. Elas são o ponto de partida que permite ao autor integrar um enredo cômico tradicional ao contexto brasileiro de então.

Dessa maneira, Martins Pena expõe um problema sério e relevante sob a aparente leveza das histórias de amor, que também devem ser pensadas dentro do contexto. Apesar de triunfar o amor sincero, percorrem a trama as estratégias de Maricota e as discussões sobre isso com a irmã, porque a situação que se apresentava para elas era: “[...] quem é pobre não casa”²⁹, como afirma Maria Rosa, em *O juiz de paz da roça*. E quem não se casava, além de não ter um amor, tinha pouca chance de mudar de vida.

²⁷ PENA, 2007a, p.281.

²⁸ Ibidem, p. 281.

²⁹ Ibidem, p.14.

O “JOGO DE APARÊNCIAS” E OS HOMENS LIVRES

Vimos o juiz de paz, da primeira comédia, trocar sentenças por presentes e o capitão, de *O Judas em sábado de Aleluia*, extrapolar sua posição para receber dinheiro e punir seu rival nas questões amorosas. Em outras palavras, vimos que essas duas personagens (o capitão e o juiz) utilizam-se escancaradamente do aparelho público para fins pessoais. Além desses casos de mistura entre público e privado, vimos a desonestidade do capitão e seus comparsas, em *O Judas em sábado de Aleluia*; a tentativa de Gainer e do negreiro, de *Os dois ou O inglês maquinista*, apossarem-se do dinheiro da “viúva” Clemência; e podemos lembrar também o tráfico de escravos que sustenta a “atividade” do negreiro.

Para pensar em conjunto o comportamento dessas personagens, poderíamos considerar que todos apresentam uma postura ou atitude que se esconde sob outra aparência. E isso acontece sem constrangimento, como se fosse algo já instaurado no modo de ser dentro do universo retratado. No entanto, o autor apresenta contrapontos, como as reclamações de Faustino, que percebe o uso que o capitão faz do poder para puni-lo, e em falas de Felício, de *Os dois ou O inglês maquinista*, que critica abertamente o tráfico de escravos e chega a discutir com o negreiro sobre os fiscais que deixam passar os navios clandestinos que chegam à costa brasileira. Quando o negreiro diz que há por aí autoridades “condescendentes”, ele responde: “Condescendentes porque se esquecem de seu dever!”³⁰

Ao que parece, internamente o Brasil não era muito diferente de sua postura oficial, quando criou uma lei proibindo o tráfico de escravos, mas continuou a recebê-los com grande intensidade. Porque o país, suas leis e instituições eram controlados pelos principais interessados em manter a escravidão, que não hesitavam em adotar uma aparência para o mundo e praticar seu contrário internamente. O exemplo do jogo de aparências começava aí, mas se espalhava por diversas instâncias, como vimos nas atitudes do juiz de paz e do

³⁰ Ibidem, p. 146.

Capitão Ambrósio. Maria Sylvia de Carvalho Franco apresenta diversos casos de influência pessoal sobre julgamentos, normalmente sujeitos a isso devido à precariedade das instituições. “Essa diferenciação rudimentar entre função oficial e vida privada”, comenta ela, “[...] permitiu a extensão do poder oriundo do cargo público para a dominação com fins estritamente particulares”³¹. E Sérgio Buarque de Holanda (1995) aponta um habitual costume brasileiro, forjado nos processos de colonização, de apresentar uma contradição entre discurso e ação, entre aparência e realidade. A falta de uma coerência e de uma ordem objetiva, que regesse e regulamentasse claramente os direitos e as relações, atravessou o século XIX e ainda se reflete na atualidade, sempre em benefício de quem está acima na hierarquia social.

E essas questões, sobre as quais discorreremos por serem importantes para uma compreensão dos sentidos e até do alcance das comédias de Pena, relacionam-se com outros problemas. Conforme aponta Antonio Candido (1993, p. 26), o universo retratado por Martins Pena guarda semelhanças com as *Memórias de um sargento de milícias* (1852). O romance de Manuel Antônio de Almeida, demonstra Candido, possui uma dialética entre ordem e desordem, que serve de fundamento para a forma de sua narrativa e mostra-se um correlativo do que se manifestava na sociedade daquele tempo. Avançando nessa análise do contexto, descreve: “Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo”³². Analisando o mesmo romance, Edu Teruki Otsuka esclarece que a obra mistura uma ambientação no período joanino (1808-1821), com o olhar do autor, que começou a publicá-la em 27 de junho de 1852, na “Pacotilha”, do *Correio Mercantil*. E aponta para a mesma questão: “A sociedade figurada nas *Memórias* é regida pelas relações de favor e

³¹ FRANCO, 1997, p. 137.

³² CANDIDO, 1993, p. 38.

proteção; como afirma o próprio narrador, 'o empenho, o compadresco, eram uma mola real de todo o movimento social'"³³.

Esse quadro diz respeito às relações que se estabeleceram a partir dos homens livres pobres no regime escravocrata brasileiro, uma problemática levantada também por Luiz Felipe de Alencastro:

Decerto existiam, na cidade como no campo, brasileiros brancos, livres e pobres. Mas a sua maior parte se constituía de "agregados", "moradores", "afilhados" — "clientes" no sentido romano do termo — incorporados a cada uma das famílias de proprietários por laços parafamiliares, pela ideologia do favor e, frequentemente, pelo seu estatuto de "votantes" nas eleições (ALENCASTRO, 1988, p. 50).

O que fundamentava e sustentava o favor era, portanto, a existência de uma faixa de homens livres que, nem proprietários nem escravos, careciam de colocação dentro da economia. Esta era movimentada pelos proprietários de terra, que tinham nos escravos sua mão de obra e, habitualmente, mantinham uma política de auto-suficiência nas propriedades rurais. Produzia-se para vender e para a subsistência do latifúndio.³⁴ Restava aos homens livres tentar estabelecer relações de troca com aqueles que poderiam contratar seus serviços ou apadrinhá-los na busca por um cargo público.

PRIVILÉGIOS, FALTA DE PERSPECTIVA E DESONESTIDADE

Mesmo que o favor não apareça muito na obra de Pena, a falta de oportunidades e a diferença de direitos entre as classes estão presentes em diversos momentos, às vezes subentendidos, às vezes mencionados pelas personagens. Veja-se, por exemplo, o relato de Clemência, de *Os dois ou O inglês*

³³ OTSUKA, 2008, p. 138.

³⁴ Cf. FRANCO, 1997, p. 10-11.

maquinista, sobre o modo como conseguiu receber um meia-cara³⁵, burlando a lei por meio de uma rede de relações que passa por amizades e pessoas públicas, até terminar no ministro:

CLEMÊNCIA – Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.³⁶

Outro exemplo é a fala de Ambrósio, de *O noviço* (1845), que, casado no nordeste, passou a ter posses, no Rio de Janeiro, ao assumir um segundo matrimônio, com uma viúva rica. Após um breve receio de ser desmascarado e preso, acalma-se por acreditar, erroneamente, que servirá para si uma regra que, de certa forma, percorre o país até hoje: “Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. **As leis criminais fizeram-se para os pobres...**”³⁷ Seu problema é que sua riqueza estava condicionada ao golpe, porque ele não pertencia antes à camada privilegiada. Por isso, quando desmascarado, acaba preso. Também referindo-se à relativização da lei, Gregório, o malsim de *O cigano* (1845), que além de não fazer plenamente seu trabalho, complementa sua renda com contrabando de queijos, afirma: “Evitar contrabandos! Assim era eu tolo! Como se me chegasse para comer o que eu ganho no ofício! E demais, se me pilham, digo que os queijos são para o ministro”³⁸.

Assim, Pena demonstra os privilégios dos poderosos e mostra a desonestidade espalhada em vários níveis. Boa parte de suas peças concentra a ação no retrato de pessoas “livres”, que não são apadrinhadas e têm urgência em

³⁵ Nome dado aos escravos contrabandeados.

³⁶ PENA, 2007a, p. 148.

³⁷ Idem, 2007b, p. 76, grifo nosso.

³⁸ Ibidem, p. 239.

encontrar meios de sobrevivência.³⁹ Em diversos momentos ouvimos suas queixas, cujo teor demonstra pouca (ou nenhuma) perspectiva para além das soluções a curto prazo, como as pequenas trapaças. A situação econômica (inclusive o escravismo) era mantida sob a força de interesses muito fortes e as relações de favor, com sua aparente afetividade, não deixavam margem ao vislumbre de mudanças.⁴⁰ Por isso, as falas das personagens expressam aquilo que percebem diretamente, no dia a dia: a falta de oportunidades, a desonestidade que reina no país, a concorrência com os estrangeiros⁴¹, que são mais valorizados que os brasileiros, entre outros problemas de sobrevivência.

Com esse panorama apresentado por Pena, vemos que a corrupção percorria o país de cima a baixo, mas os ricos e apadrinhados estavam protegidos pela lei, como se sabe. Em termos formais, o que interessa notar é que a falta de perspectivas para a vida honesta aparece muito por meio de falas, que explicitam verbalmente o problema. Veja-se, por exemplo, o seguinte diálogo contido em *O cigano*:

CIGANO – Quem bem sabe, muito ganha.

TOMÉ – E quem muito ganha, muito vale... O modo não importa. [...] Olha, Simão, o negócio lícito não dá nada!⁴²

³⁹ Jorge, de *Os irmãos das almas*; Gaudêncio, de *O diletante*; Júlio e Ritinha, de *O namorador ou A noite de S. João*; Ambrósio, de *O noviço*; Manuel, de *O caixeiro da taverna* e os namorados das filhas em *O cigano* são alguns exemplos.

⁴⁰ “Não é possível a descoberta de que sua vontade está presa à do superior, pois o processo de sujeição tem lugar como se fosse natural e espontâneo. Anulam-se as possibilidades de autoconsciência, visto como se dissolvem na vida social todas as referências a partir das quais ela poderia se constituir. Plenamente desenvolvida, a dominação pessoal transforma aquele que sofre numa *criatura domesticada*: proteção e benevolência lhe são concedidas em troca de fidelidade e serviços reflexos. Assim, para aquele que está preso ao poder pessoal se define um destino imóvel, que se fecha insensivelmente no conformismo”(FRANCO, 1997, p. 95).

⁴¹ “A extensão da rede comercial portuguesa privava as classes médias brasileiras – já excluídas da importação-exportação pelos britânicos, americanos, franceses – do acesso a uma parcela dos raros empregos disponíveis em meio urbano” (ALENCASTRO, 1988, p. 34).

⁴² PENA, 2007b, p. 224.

Em outro momento da mesma peça, o namorado de uma das filhas do cigano conta que vislumbra pegar o emprego de um recebedor de transporte coletivo, que está prestes a ser despedido por transportar mais gente do que cabe no ônibus e por tirar para si metade do dinheiro arrecadado. Prometendo se casar quando ganhar mais, ele diz a ela que pretende pegar essa vaga e adotar o mesmo procedimento do colega que será despedido. Ela o questiona, dando a entender que assim ele também será despedido, ao que o namorado responde:

ANSELMO – Cala-te, vidoca. Tu não entendes destas coisas. Lugar em que serviu ladrão é onde mais se rouba... Pensam os tolos que o exemplo da demissão aproveitou... Qual aproveitou! Estou cumprimentando a demissão... Esta é cá minha filosofia!⁴³

E para não nos estendermos muito nos exemplos, recorreremos a apenas mais um diálogo, de *Os meirinhos* (1845), no qual há uma fala pontual de José, comumente destacada pelos estudos, quando se aborda essa questão:

JOSÉ – Regra geral: toda vez que uma maroteira render mais do que o cumprimento de um dever, haverá no mundo maior número de velhacos do que de homens de bem.

MANUEL – É verdade; tu ganhaste cinquenta mil-réis por uma maroteira, e eu, uma sova de pau por cumprir o dever.⁴⁴

O desespero dos intermediários em criar oportunidades onde não há gera a urgência que, aliada aos enganos, disfarces e outros recursos da farsa, dão um bom ritmo para as comédias de Pena. Além disso, essas falas das personagens contribuem para dar o tom local. Afinal, ainda hoje é muito característico do povo brasileiro o hábito de se queixar de desigualdades sem agir muito para modificá-las.

⁴³ Ibidem, p. 218.

⁴⁴ Idem, 2007c, p. 14.

Um aspecto relevante, que passa por diversas peças de Pena, é a motivação daqueles que querem se casar por interesse. Suas personagens que pretendem se casar com pessoas de posses não parecem querer apenas ter mais dinheiro ou garantir o futuro, elas parecem querer garantir o presente, a estabilidade financeira. E o casamento ganha também, entre algumas de suas personagens pobres, o valor de atalho para se obter um lugar na sociedade, para ser alguém; até porque, de modo geral, não era muito comum, no Brasil da época, que famílias ricas abrissem espaço para o matrimônio por motivos amorosos. O casamento, ao contrário, participava frequentemente das estratégias de ordenação social do grupo familiar.⁴⁵ Nas comédias de Pena, como no Brasil de sua época, o casamento é, ao lado do emprego público, um dos poucos e “mágicos” meios rumo à segurança financeira, associada à ascensão social. O casamento aparece com maior relevância nas comédias em que Pena o trata sob essa condição menos romântica e mais característica da realidade brasileira da época, como meio de ascensão social. E em algumas comédias aparece a oposição entre jovens e velhos quanto ao casamento, como em *A família e a festa da roça*, *Os dois ou O inglês maquinista*, *O diletante* (1844), *Os três médicos* (1844) e *O noviço*. Mesmo assim, essas tramas, de modo geral, priorizam outros temas.

O caso mais extremo entre suas personagens é o de Manuel, de *O caixeiro da taverna* (1845). Pretendendo se tornar sócio de sua patroa, a dona da taverna, ele esconde o fato de ser casado, porque percebe que ela se sente atraída por ele e o quer como marido. Esse seu plano, que tem o consentimento da verdadeira esposa, é uma obsessão para vir a ser proprietário. É a palavra “sócio” que move sua ideia fixa. Ao final da peça, quando a patroa descobre sua mentira e diz que se casará com outro, ele enlouquece:

MANUEL – Caixeiro, sempre caixeiro! Oh, afastem-se de mim, que estou louco, desesperado, furibundo! Para longe! Serei caixeiro, caixeiro, caixeiro! Pagarei sempre imposto,

⁴⁵ Cf. FRANCO, 1997, p.44.

como uma saca de café, um burro, um cavalo. **Não sou nada no mundo.** Cortem-me esta cabeça, pendurem-me na porta do açougue. Sou um boi; paguei direitos na barreira. Sou um boi (assim dizendo, principia a berrar como boi).⁴⁶

Compadecida de seu desespero e em consideração aos serviços por ele prestados ao longo de tantos anos, ela resolve conceder a sociedade. Manuel termina, então, com a satisfação de sua ambição, expressa pela frase-chave: “Serei sócio!”⁴⁷

Quando mostra uma personagem com uma espécie de vício ou ideia fixa acentuada, como o juiz de paz, da primeira comédia, José Antônio, de *O dileitante* ou Manuel, de *O caixeiro da taverna*, Martins Pena não constrói tipos que carregam tal característica acima de tudo. Seu olhar volta-se mais para os “vícios” que permeiam o contexto nacional, normalmente atribuindo o comportamento a um hábito local ou associando-o a uma posição específica dentro da sociedade brasileira. Há um caso ou outro de personagens mais genéricas, como os doutores, de *Os três médicos*, e até de figuras de longa tradição, como o juiz, de *O juiz de paz da roça*, e João, de *O namorador ou A noite de S. João* (1844), cujos traços pantaleônicos se sobrepõem ao desenho do proprietário rural. Porém, o que predomina em sua obra são os comportamentos coletivos, representados por personagens mais humanizadas, que falam de modo coloquial. Tudo isso contribui para o retrato crítico dos costumes, que deve ser pensado como uma característica que perpassa sua produção, sendo explorada de maneiras diversas. É o que se pode perceber, por exemplo, em *O caixeiro da taverna* e *Os irmãos das almas* (1844). A primeira tem um ritmo mais ágil e explora questões comportamentais brasileiras em algumas falas iniciais de Manuel e Antônio, mas, sobretudo, em forma de ação, no jogo de enganos do protagonista; a segunda é menos farsesca e mostra uma intriga doméstica com uma cadência, de modo geral, mais lenta, exibindo bem as desavenças causadas pela convivência

⁴⁶ PENA, 2007b, p. 323-324, grifo nosso.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 326.

excessivamente próxima entre as personagens e permitindo ao autor mostrar aspectos comportamentais de outras maneiras: no diálogo entre Eufrásia e Luísa, nas brigas domésticas e na maneira como as personagens lidam com os temas religiosos que permeiam a peça, por exemplo.

Há outras comédias de Martins Pena que possuem uma intriga doméstica, mas algumas delas, como *Os irmãos das almas*, *O diletante*, *Os três médicos*, *O noviço*, *As casadas solteiras* (1845) e *Quem casa, quer casa* (1845), são mais centradas nesse universo.⁴⁸ O fato de dar maior ênfase às relações familiares, não tira dessas peças, evidentemente, a possibilidade de tratar de temas como religião, médicos e tentativas de golpe, entre outros, sempre explorando questões e hábitos típicos do Brasil daquele tempo. No entanto, de modo geral, as comédias menos domésticas mostram as relações e temas locais com mais força.

O namorado ou A noite de S. João é o exemplo que mais contraria essa regra. Trata-se de uma peça que também gira em torno de questões domésticas, sendo composta por três intrigas interligadas, todas, de alguma forma, tendo o amor como tema. Há um casal de empregados portugueses, dois casais de jovens que se alternam até formar apenas um, e a relação da esposa ciumenta com o pai de família e dono da propriedade. Este pode ser considerado um descendente do Pantaleão⁴⁹, em seu afã de possuir a ilhoa⁵⁰ portuguesa que lhe

⁴⁸ Em *O diletante* a intriga principal é doméstica, mas o protagonista representa a supervalorização dada ao estrangeiro, assim como a obra é trabalhada numa relação paródica com o libreto da ópera *Norma*, conforme veremos no capítulo seguinte. E *Os irmãos das almas* possui temas comportamentais interessantes, como a visão religiosa brasileira, apesar de ter nas relações domésticas o motor para sua ação.

⁴⁹ Personagem central da *commedia dell'arte* italiana, o Pantaleão (*Pantalone*) parece ter sua origem no Pappus, das Atelanas – farsas de caráter bufão, que se realizavam em Atela, na Campânia, no séc. II a.C. (ATELANAS. In: PAVIS, 1999, p.28) Em suas transformações, ao longo dos séculos, Pantaleão ganhou contornos que podem ser facilmente reconhecidos em João: “Pantalone é o representante da burguesia. De início é um homem de muita habilidade mercantil com certa tendência a acumular, mas quase sempre totalmente apaixonado. Durante os séculos XVII e XVIII se torna brusco, sovina, um pai de família avesso a consagrar o amor dos jovens. Apesar de sua habilidade nos negócios, não raro banca o apaixonado ridículo, que sempre acaba sendo zombado;

serve junto com o marido. Bastante tradicional e doméstica, portanto. Todavia, a trama se passa em uma chácara, durante uma festa de São João, que em diversos momentos oferece elementos para a narrativa, como uma fogueira ou um fogo de artifício. Aborda temas como a dificuldade que uma moça pobre tem para arranjar um marido, em oposição à facilidade de sua rica amiga; a falta de liberdade do casal de portugueses, que não pode deixar a propriedade enquanto não cumprir integralmente o combinado com o patrão; e, ainda, a discussão sobre a moralidade em torno do namoro. Aparentemente, pouco muda em relação às outras peças, porém, o fato de se passar em uma propriedade rural, durante uma festa tipicamente brasileira e ter a presença de um proprietário de terra, que vive comodamente em sua posição soberana, dá a *O namorador ou A noite de S. João* um tom local bastante evidente.

Um aspecto importante a se ressaltar é a relação do casal de portugueses com o patrão. Segundo Luiz Felipe de Alencastro (1988), depois da proibição do tráfico de escravos tornou-se recorrente que portugueses pobres viessem para o Brasil, buscando oportunidades de ganhar dinheiro. A relação do imigrante começava com o capitão e os representantes do navio, que eram os responsáveis por autorizar seu desembarque. Para tanto, estes podiam estabelecer um contrato com um ou mais patrões, que reembolsavam (comumente em dobro) as despesas com o transporte e o sustento do imigrante durante o percurso:

O "passe" do engajado era assim vendido no Brasil. O tempo de serviço ao qual o engajado estaria submetido era fixado pelo patrão e pelos representantes do navio. Esse contrato era submetido à legislação brasileira. Um relatório, realizado em 1843, informa que os contratos de engajamento correspondiam, quase sempre, a três anos de trabalho sem remuneração. [...] Fonte de conflitos entre os imigrantes e os

também se torna mais atrevido, em modos e fala, e muito resmungão”(BARNI, 2003, p. 23).

⁵⁰ Ilhoa é a mulher que nasceu ou vive em uma ilha. Nesse caso, a sugestão parece ser de que a personagem teria nascido nos Açores, arquipélago pertencente a Portugal.

fazendeiros, entre as autoridades brasileiras e o governo português, esses contratos de engajamento eram frequentemente assinados com imigrantes analfabetos vindos dos Açores. Apesar das restrições legais editadas por Lisboa, no início do século XX ainda chegam engajados portugueses no Brasil (ALENCASTRO, 1988, p. 36-37).

É esta a relação de João, o proprietário da chácara, com Maria e Manuel. Este sofre porque quer terminar logo seu trato com o patrão, para tentar ganhar dinheiro e voltar para sua terra. Ela não se mostra tão esperançosa, porque tinham uma vida muito pobre em Portugal. Para piorar a situação de Manuel, o patrão vive perto de Maria, a fazer “roda como um peru”⁵¹, conforme se expressa o próprio lusitano. Não é uma relação oriunda diretamente daqueles problemas que comentamos anteriormente, do favoritismo, porque supõe-se que os portugueses é que optaram pela vinda ao Brasil. Ainda assim, é uma relação que se utiliza de um mecanismo semelhante, porque baseia-se numa troca na qual o lado mais fraco não tem muita escolha. Para desembarcar no Brasil, Manuel e Maria tinham de aceitar um contrato de trabalho não remunerado, que pagasse os custos de sua viagem. E é a partir dessa relação que Pena explora boa parte da comicidade da peça, com João agindo dentro da tradição de Pantaleão, sondando a ilhoa, e tentando, ao mesmo tempo, evitar ser visto por sua esposa, por Manuel e pelos jovens que querem pedir a mão de sua filha. Nesse movimento, Pena utiliza-se da força de uma figura tradicional da cultura popular, para criticar de modo bem humorado os abusos de um proprietário brasileiro.

Além disso, subjacente à trama, Pena exprime um pouco da imobilidade social do país. Por essa relação dos portugueses com o patrão; pela consagração dos receios da moça pobre, que termina solteira, enquanto a rica se casa com o rapaz que escolheu; e até pela não participação de pessoas de outras classes na intriga – além dos portugueses, que se fazem presentes mais por causa da

⁵¹ PENA, 2007a, p. 24.

atração que o proprietário sente por Maria do que por terem voz relevante no dia a dia daquele ambiente. Há também uma passagem em que escravos cuidam da fogueira, sob as ordens do português, criando um quadro que introduz o ambiente e mostra Manuel nessa condição de mandante, antes de ser visto na situação que comentamos acima.

OUTROS TONS

Deixamos para o final para comentar sobre o conjunto de textos em que Martins Pena experimenta tons e tramas que diferem, ainda que sutilmente, do restante de sua produção. Essa nossa separação praticamente coincide cronologicamente com a trajetória final do autor. É possível observar desde *O cigano* (1845), até sua última comédia (sem título), provavelmente de 1847, incursões por novos universos e tramas. As exceções nesse bloco são apenas *Quem casa, quer casa*, (1845), e a imitação⁵² *As casadas solteiras* (1845). As outras seis trazem características diferentes de suas peças anteriores.

Começemos por *As desgraças de uma criança* (1845), que, num certo sentido, segue a mesma linha de *O namorado ou A noite de S. João*. A peça traz dois casais e um pai de família, que deseja a ama, e se passa em uma data comemorativa. Nesse caso, a festa é apenas pretexto para saída e entrada das personagens, não existem interferências da cerimônia na trama. Aqui encerram-se as semelhanças. Ao contrário da outra, essa peça é situada pelo autor no Rio de Janeiro, como a maioria de seus textos. Porém, o que é mais interessante notar em *As desgraças de uma criança* é a existência do bebê a quem o título se refere, que se impõe como uma espécie de pivô, dando unidade temática e espacial à peça e, ao mesmo tempo, revelando as personagens e alterando sua

⁵² O termo imitação, utilizado já pelos portugueses, referia-se a uma tradução mais livre. Algumas imitações são mais próximas do original, mas a maior parte delas é uma adaptação do enredo e personagens a outro contexto. Este é o caso de *As casadas solteiras*, que transfere *Les trois dimanches*, dos irmãos Cogniard e Jules Cordier, para o Rio de Janeiro.

movimentação. Na relação delas com a criança, Pena explora um tom de humor menos leve, porque extrai comicidade dos descuidos (e, às vezes, agressões) por que a criança indefesa passa. Em um desses momentos, Pacífico, o namorado da ama, fica com o bebê para ela poder sair e ver um pouco da missa de galo, enquanto os padrões estão ausentes da casa. Sem saber muito bem o que fazer para a criança parar de chorar, Pacífico prepara água com açúcar, mas acaba deixando o copo cair ao chão. Para não perder o que fez, pega um pano, esfrega sobre a água do chão e põe na boca do bebê, para ele chupar. Como não funciona, ele dá palmadas, mas o choro aumenta. Pega, então, uma garrafa de vinho, bebe, depois dá para o bebê, que fica vermelho. Em outro momento, o sacristão Manuel Igreja, segurando o bebê, que é filho da mulher que ele ama, queixa-se: “Foi-se, e deixou-me com a lesma nos braços!”⁵³ E há ainda situações em que o namorado da ama Madalena põe a criança no chão para se livrar dela, e em que Abel, o avô, deixa-a cair.

Um traço divertido é o modo como se pratica a religiosidade na peça. Todos na casa estão preocupados em participar da celebração pelo nascimento de Jesus, enquanto a criança que está à sua frente e depende de seus cuidados é negligenciada. Nesse sentido, são interessantes também as falas de Manuel Igreja, o sacristão que conta ter se apaixonado por Rita, a mãe da criança do título. Vendo-a pela primeira vez quando foi participar da celebração de seu casamento, ficou tão tomado pela paixão, que acabou derramando na cabeça do noivo um pouco de cera quente da tocha que carregava. Desde então, nunca mais se esqueceu da moça. Quatorze meses depois, foi assistir a um enterro, quando se deu conta de que o defunto era o marido de sua amada. Ao constatar tal fato, reagiu de maneira quase tão “desastrosa” quanto fizera no casamento:

MANUEL – Pulei de contente, e nesse momento dei com o turíbulo nas canelas de um padre. Oh, sra. Madalena, com que prazer entoei eu o “*Requiescat in pace*”! Acompanhei

⁵³ PENA, 2007c, p. 236.

seu corpo à sepultura e recomendei ao coveiro que fechasse quanto antes a catacumba, e dei-lhe meia pataca.⁵⁴

No comportamento de Manuel Igreja há novamente a associação entre humor e agressividade (nesse caso até um pouco mórbida), e o uso da religiosidade alheio a seus fundamentos originais. Apenas a aparência da devoção e da crença estão lá, os significados que estariam por trás foram substituídos por intenções contrárias a eles.⁵⁵ Esse tipo de retrato do esvaziamento dos valores religiosos é parte da tradição cômica e tinha uma grande correspondência com a realidade brasileira. Tanto em seu sentido simbólico, em que representaria a tendência nacional a adotar costumes apenas por seus aspectos exteriores, quanto no sentido literal. Porém, o humor criado pelo descaso com o bebê e a presença dessa personagem com uma função de âncora, são os aspectos de maior importância para nós, nessa análise da composição como um todo – sobretudo quando comparamos *As desgraças de uma criança* com os primeiros textos. É interessante notar que, por essa força centrípeta, a criança acaba ensejando um encontro mais estreito entre personagens que, por serem de classes diferentes, normalmente não se relacionariam tanto quanto o fazem na peça.

O caixeiro da taverna e *Os meirinhos* situam as personagens em ambientes de bebida e jogo. A primeira, que já comentamos um pouco acima, mostra o plano do caixeiro Manuel para se tornar proprietário da taverna onde trabalha, tentando se casar com sua patroa. Considerando-se as outras personagens “não corretas” de Pena, ele é já um novo passo rumo ao malandro.⁵⁶

⁵⁴ Ibidem, p. 194-195.

⁵⁵ Algo de que Pena trata também em *Os irmãos das almas* e que, sutilmente, nos faz lembrar do caráter desmistificador e rebaixante que tinha o riso nas festividades medievais que formavam um contraponto às celebrações oficiais religiosas. (Cf. BAKHTIN, 2008, passim).

⁵⁶ A partir de *Os irmãos das almas* Martins Pena começa a desenhar heróis não muito “corretos”. Não é em todas as peças que há essa característica, mas já não vemos personagens como Faustino, de *O Judas em sábado de Aleluia*. Carlos, de *O noviço* e Jorge, de *Os irmãos das almas* são alguns exemplos bem evidentes, porque “não são

No início tem uma pequena exposição das ambições do protagonista e diálogos que revelam algumas de suas trapaças. Ele pede a outro caixeiro para “temperar” a pipa de aguardente com água e completar as pipas de vinho com água fresca, engajo de banana e pau-campeche para dar “cor e tom”. Depois, orienta-o a dizer aos clientes que é um vinho superior da Companhia do Alto-Douro e entrega-lhe um letreiro para pôr à porta, informando que ali é o único depósito da tal companhia – aproveitando-se da supervalorização dada pelos brasileiros ao que é considerado bom no estrangeiro, um tema que Pena aborda poucas falas depois. Outro ponto a se destacar nessa comédia é todo o trecho do miolo, em que, para tentar pôr seu plano em prática, Manuel é obrigado a esquivar-se com agilidade de encontros indesejados, de afirmações que precisa desmentir e outras situações que dão à comédia um ritmo farsesco bastante ágil e de grande teatralidade. O ressurgimento dessa linguagem pelas mãos de outros autores, como Ariano Suassuna⁵⁷, demonstrará como ela pode ser adequada para retratar certas características da sociedade brasileira.

Os meirinhos passa-se em uma casa de jogo, tendo os funcionários que dão título à peça reunidos no primeiro plano e homens jogando bilhar ao fundo. A trama mostra a atividade dessa classe, destacando Manuel Piaba, um beberrão que, por um golpe de sorte, acaba sendo premiado, ao final, com uma recompensa pela captura de um criminoso. Dessa forma, mostra o desespero e a miséria dos meirinhos, ao mesmo tempo em que zomba deles. E cria um herói irresponsável e pouco ativo, que pode ser inserido na família dos anti-heróis brasileiros. Manuel Piaba é um daqueles casos de pessoas que, apesar de terem um comportamento pouco exemplar para sua posição, são recompensadas pela

corretos”, mas ainda cumprem uma função heróica, por reverterem um quadro injusto de dominação que envolve outras pessoas além deles.

⁵⁷ A rapidez com que Manuel tem de corrigir situações que cria e que podem comprometer seus planos nos remete a um registro de agilidade farsesca bastante tradicional no teatro popular e que será muito bem explorado por Suassuna na personagem João Grilo, de *O auto da compadecida*.

sorte. Algo que estará presente em nossa cultura e que, de alguma maneira, tem a ver até mesmo com nossa colonização.⁵⁸

Os ciúmes de um pedestre (1845) é a comédia de Martins Pena que mais se diferencia do restante da obra. Tem uma relação de dominação doméstica, de um homem ciumento doentio, que tranca a esposa e a filha em casa, para evitar que elas tenham contato com outros homens. Porém, não se trata de um ciumento qualquer, mas de um pedestre (ou capitão-do-mato), espécie de policial da época, responsável, acima de tudo, por capturar escravos foragidos. Ele tem obsessão por controle e, sob esse ponto de vista, é atravessado pela ironia da farsa, do enganador enganado (ou controlador controlado, nesse caso), porque faz de tudo para esconder a esposa e a filha do mundo, mas é burlado na própria casa. E é pelas suas mãos que o namorado da filha entra na residência trancada, disfarçado de negro foragido. Existem em *Os ciúmes de um pedestre* muitos traços paródicos, conforme veremos no capítulo seguinte.

E sua última comédia, que ficou sem título, tem um enredo criativo e bastante brasileiro. Não se pode dizer que seja um texto com muitas nuances, mas é, sem dúvida, uma comédia ágil e bem elaborada. Um recurso interessante é a cena inicial em que Luís tenta beijar a mão de Júlia, estala o beijo no ar e sai. Esse acontecimento ágil e simples ressoa sobre outros momentos da comédia, interferindo em importantes decisões das personagens principais. O tio da menina entra quando Luís já se retirou. Ele pergunta a ela quem saiu dali naquele instante em que entrou. A sobrinha responde que ninguém e ele diz que pensou ter ouvido o som de um beijo. Ela afirma que é impressão dele. Carlos, marido de Júlia, está sumido há muitos anos, e é perseguido pelo tio da moça, que trabalha como meirinho. Mas o rapaz não é reconhecido por ninguém e sempre arruma meios para enganar seus perseguidores. É tão competente nisso, que vai à casa do tio

⁵⁸ Sérgio Buarque de Holanda (1995, p.67-70) comenta que, no Brasil, os portugueses optaram por um tipo de lavoura predatória e nômade, que era o caminho mais fácil, enquanto italianos e alemães tentaram melhorar os procedimentos com a experiência adquirida na Europa, usando arado e outras técnicas. Porém, o solo brasileiro era diferente e não reagiu bem às técnicas. Diante disso, a opção mais fácil acabou sendo a melhor, para a sorte dos portugueses.

de Júlia, um dos meirinhos que o procura, apresentando-se como outra pessoa. Num desses momentos, o tio comenta com ele sobre a cena do beijo na mão de Júlia, sem saber que fala com o marido dela e alvo de sua busca; o marido, então, acha que a moça o traiu e fica mais tranquilo para flertar com outra moça; o tio, imaginando que o homem que beijara a mão da sobrinha deveria ser o marido que ele procura, acaba não acreditando no que Júlia fala, quando esta denuncia o marido fugitivo para o tio, mostrando-o à sua frente, dentro de sua própria casa. Negando a afirmação de Júlia, Carlos consegue convencer o tio de que não é o marido da sobrinha, justamente porque o tio desconfia de que ela o reencontrou de manhã, na cena do beijo, e está tentando protegê-lo contra o tio, que quer prendê-lo. Enfim, todo esse vai e vem trabalha em função do jogo de perseguição entre meirinhos e Carlos – o malandro mais completo de Martins Pena.⁵⁹

Essa busca, que ridiculariza a capacidade policial dos meirinhos, assim como a peça anterior fazia com a incapacidade de controle do pedestre, cria uma ação centrada nos enganos e na urgência de perseguidores e fugitivo. Uma característica relevante nesse jogo é que, com a habilidade para burlar e confundir, Carlos consegue, em alguns momentos, estar presente sem estar. Chega-se ao ponto de ele sair junto com o meirinho à procura de si mesmo. Tudo porque consegue fazer com que esses profissionais da justiça brasileira acreditem que seu fugitivo tem características físicas diferentes das que realmente tem. Diferentemente de Faustino, de *O Judas em sábado de Aleluia*, que precisa se disfarçar para conseguir seu espaço na sociedade, Carlos, da “comédia sem título”, já domina plenamente a moral nacional e em vez de se anular atrás de outra identidade (o boneco do Judas), lança sua identidade para outros portadores, ficando irreconhecível mesmo sem disfarce. Essa é uma característica que

⁵⁹ Antonio Candido (1993, p. 23) diferencia o malandro do pícaro pelos motivos de sua astúcia. Enquanto o segundo tem certo pragmatismo nos fundamentos de suas ações, normalmente visando a sobrevivência, o primeiro pratica a astúcia pela astúcia. Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, tem “um amor pelo jogo-em-si”, afirma, classificando-o mais como um malandro, um herói popular, do que como um anti-herói.

percorre as duas comédias, criando uma estrutura de valor simbólico para o contexto brasileiro.

O MOVIMENTO ESPIRALAR E A PRESENÇA-AUSÊNCIA

Em *O Judas em sábado de Aleluia* e na comédia sem título há uma personagem que está presente sem estar plenamente nessa condição. A partir dela, Pena cria um movimento que talvez pudéssemos, a título de ilustração, descrever como espiralar, porque uma personagem funciona como um ponto fixo, com quem ou em torno do qual uma ou mais personagens se relacionam. Este ponto fixo mantém a relação próxima entre as personagens e cria um movimento dramático contínuo e concentrado. Com a personagem presente-ausente, Martins Pena cria uma espécie de confinamento disfarçado, que obriga personagens que não dialogariam muito em outras circunstâncias a resolverem as diferenças no espaço de um ato, sem saltos no tempo ou mudanças de cenário. Em *O Judas em sábado de Aleluia*, o ponto fixo em torno do qual tudo gira é Judas/Faustino, e na comédia sem título, é o malandro Carlos. Em *As desgraças de uma criança*, o bebê cumpre uma função semelhante, mas com características diferentes, porque, ao contrário dos outros dois, é uma personagem que ainda não pode agir e apenas serve como motivo para prender as pessoas de seu entorno àquela casa onde se situa a trama.

Além de provocar essa espécie de movimento espiralar, essa característica de Faustino e Carlos faz com que eles representem simbolicamente aquele jogo de aparências do contexto social brasileiro de que falamos. Embasados em procedimentos tradicionais da comédia popular – o disfarce e a capacidade de escapar aos controles superiores –, eles apresentam duas maneiras diferentes de se utilizar da astúcia para subverter a ordem social. Faustino, da comédia escrita em 1844, toma essa atitude apenas para se proteger dos abusos do capitão e conquistar certa liberdade de que era privado. Carlos, da última comédia, provavelmente escrita em 1847, domina com mais facilidade esse

“jogo” estabelecido dentro do país, fazendo da dissimulação um modo de ser, para ter uma vida mais prazerosa e “livre”. E, nas duas comédias, a personagem que age sem estar assumidamente presente é a responsável por estabelecer essa espécie de movimento espiralar de que falamos, em que outras personagens contracenam com ela sem o saber, dando forma ao que chamamos de “jogo de aparências”.

No caso dessas peças, Martins Pena reproduziu em forma e conteúdo um extrato desse jogo de aparências que percorria a vida do país. Há também, em sua obra, outros aspectos relevantes ligados ao contexto local, como os reflexos do favor e dos privilégios, que permeiam as comédias nas falas dos homens livres pobres; a ascensão social como meio de vir a ser alguém (leia-se proprietário), em *O caixeiro da taverna* e *O noviço*; a dominação e a interferência das posições sociais nas relações amorosas, em *O namorador ou A noite de S. João*; e algumas personagens que, assim como o caixeiro Manuel, têm uma trajetória ou perfil tão característicos ou simbólicos para o Brasil que marcam a peça como um todo – vide Manuel Piaba, o anti-herói de *Os meirinhos* e o protagonista possessivo de *Os ciúmes de um pedestre*. Além desses aspectos, há muitos outros temas, personagens e ambientes que dão a cor local para sua obra, mas que não são nosso foco, por isso, não serão abordados neste trabalho.

MARTINS PENA E AS PEQUENAS RUPTURAS

No capítulo anterior, vimos algumas maneiras pelas quais a obra de Martins Pena dá expressão a certas características brasileiras, inclusive criando um movimento espiralar sustentado por uma personagem presente-ausente. De modo geral, Martins Pena utilizou-se das heranças da tradição teatral para criar comédias em um ato, com ritmo e recursos da farsa e permeadas de elementos brasileiros. Vimos também que a partir de *Os dois ou O inglês maquinista*, sua terceira comédia, ele passou a escrever dentro de uma linha dramatúrgica mais fechada, com enredo na linha da comédia nova, maior causalidade entre as cenas e, de modo geral, com concentração de ação e espaço. Acrescente-se a isso que, para além de alguns apartes, ele não parecia buscar muita comunicação direta com o público.⁶⁰ Veremos, agora, alguns recursos de Pena que abrem fissuras nessa característica mais “fechada”, especialmente na relação com o leitor/público. Um dos meios de que se utiliza para isso é a paródia.

Há na obra de Martins Pena paródias de algumas óperas, como *O barbeiro de Sevilha*, em *O Judas em sábado de Aleluia*, e *Norma*, em *O diletante*; de peças de teatro, como *Otelo*, em *Os ciúmes de um pedestre*; e de gêneros dramáticos, como o melodrama, em *Os dois ou O inglês maquinista*, para citar apenas alguns exemplos.

Trata-se de um aspecto bem abordado por Vilma Arêas⁶¹, que destaca seu uso, por exemplo, em *O diletante*, quando Pena trabalha a paródia para criticar a supervalorização do estrangeiro pelos brasileiros de sua época.⁶² Inspirada no libreto de *Norma*, ópera conhecida pela música de Bellini, essa

⁶⁰ É importante lembrar que nossa análise está limitada à leitura do texto. A montagem sempre traz novos sentidos à obra e Pena conhecia ao menos alguns dos atores que fizeram suas peças, podendo prever de antemão alguns recursos com os quais poderia contar quando a obra fosse encenada.

⁶¹ O conceito de paródia aqui utilizado é o de Linda Hutcheon, que demonstra não existir uma definição trans-histórica desse recurso, cuja intenção pode ir da “admiração respeitosa ao ridículo mordaz”(HUTCHEON, 1989, p. 28). Trata-se, ainda segundo Hutcheon, de uma “imitação caracterizada por uma intenção irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”(Ibidem, p. 17). Assim, uma aproximação que não trate a obra original de modo jocoso também pode ser entendida como paródia.

⁶² Este tema reaparece em falas de personagens de diversas peças suas.

comédia tem como protagonista José Antônio, um homem cuja obsessão pela obra musical italiana é tão grande que quase o leva a casar sua filha com um interesseiro já comprometido. Como não enxerga nada além de sua ideia fixa⁶³, ele acredita no discurso do rapaz, que, para conquistá-lo, finge também adorar música. Arêas (1987, p.259) destaca uma cena em que José Antônio discute com um interiorano que também pretende se casar com sua filha, acusando-o de ignorância, enquanto, sem perceber, desenha para si uma imagem semelhante à de um burro – numa tentativa de descrever sua relação com a ópera:

MARCELO – Que graça acha o senhor na música? Não me dirá.

JOSÉ ANTÔNIO – Que graça? Uma graça divinal e sentimental! Quando eu vou ao teatro e ouço esses sublimes acordes, essas harmonias brilhantes, essa melodia arrebatadora, sinto-me outro... O prazer enleva-me; quero aproveitar a mais pequena nota e estendo o pescoço, aplico o ouvido e sinto que não me desse Deus umas orelhas mais compridas para aproveitar o mais pequeno átomo de harmonia.

MARCELO (Olhando muito admirado para José Antônio.) – Não lho entendo...

JOSÉ ANTÔNIO – Quando a música toca no fundo da minha alma, dá-me vontade de fazer um despropósito; de fazer nem sei o quê... Saltar, pular, esfregar-me, espojar-me pelo chão... Ah, meu amigo, que sensação deliciosa!⁶⁴

⁶³ Em *O Riso*, Henri Bergson oferece uma boa leitura sobre a comicidade de caráter ao observar que o efeito cômico não é causado por sua posição moral, mas pelo isolamento social que sua rigidez de comportamento lhe traz. “A causa da rigidez por excelência é esquecer-se de olhar em torno de si e sobretudo para si: como modelar-se a pessoa pela pessoa do outro se ela não começa por tomar conhecimento dos outros e também de si mesma? Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter”(BERGSON, 2001, p. 110).

⁶⁴ PENA, 2007a, p. 356-357.

Desde pequenas cenas como esta à dualidade da relação entre o enredo original italiano e sua releitura, tudo é trabalhado pelo autor de forma a fazer uma referência ao modelo importado por ele próprio e, ao mesmo tempo, debochar de pessoas que se comportam como seu protagonista – aderindo aos valores europeus com uma devoção cega e quase animalesca. Dessa forma, a paródia a *Norma* não serve para criticar a obra italiana à qual se refere, mas para satirizar um comportamento social característico do Brasil, a partir de um esquema que, como Vilma Arêas (1987, p.197) descreve, tem “[...] a tragédia seriamente presente e, ao mesmo tempo, farsescamente negada”.

Entre sua peças que trazem paródia aos grandes dramas e melodramas da época *Os ciúmes de um pedestre* é o exemplo que mais nos interessa, por ter uma estrutura dialética em que o encaminhamento melodramático é desfeito não apenas pela paródia, mas também por outros recursos. Nessa comédia Martins Pena trabalha sobre a obsessão de um pedestre, que transfere para o núcleo familiar seu autoritarismo profissional. Carregado de ciúme e possessão, ele prende esposa e filha em casa, para evitar que elas tenham contato com outros homens. Um vizinho e um rapaz, que desejam cada um uma das mulheres, conseguem entrar na residência, apesar de toda a obsessão e suposta habilidade que o pedestre, por sua profissão, teria para controlar presos e evitar desvios de conduta. O enredo é construído de modo a valorizar a agressividade do protagonista, bem como a condição de vítima das mulheres. Ao final, acontece uma cena de reconhecimento entre a esposa do pedestre e seu pai, que a reencontra após muitos anos e a salva daquela situação. O pedestre é preso e ela volta ao conforto do amor paterno, onde viverá sem a opressão do marido e em boas condições financeiras. Teria tudo para ser melodramático, não fosse o enredo negado pelo tom farsesco, que tem na paródia um de seus recursos. Vejamos de que maneira.

Em determinado trecho da peça, quando o pedestre descobre que seu sistema de clausura doméstica está sendo burlado, fica furioso e tem uma reação

que faz referência à atuação de João Caetano no papel de *Otelo*⁶⁵, em encenação famosa à época:

PEDESTRE – Veremos quem é capaz de lograr-me... Lograr André Camarão! Cá a menina, levarei a palmatória. Santa panaceia para namoros! E minha mulher... Oh, se lhe passar somente pela ponta dos cabelos a ideia de enganar-me, de se deixar seduzir... Ah, nem falar nisso, nem pensar! Eu seria um tigre, um leão, um elefante! A mataria, a enterraria, a esfolaria viva. Oh, já tremo de furor! Vi muitas vezes *Otelo* no teatro, quando ia para plateia por ordem superior. O crime de Otelo é uma migalha, uma ninharia, uma nonada, comparado com o meu...⁶⁶

O final de sua fala acrescenta a essa paródia uma menção direta a *Otelo*, tirando qualquer dúvida sobre a referência à encenação do João Caetano. Além disso, traz a situação para o cotidiano da época. Se vai ao teatro ver *Otelo*, a personagem frequenta um ambiente comum aos espectadores. Assim, no momento em que revelaria sua fúria, o protagonista a expressa de forma bem humorada, sob essa referência conhecida do público, o que rompe com a credibilidade de suas palavras e sentimentos, desmonta o encaminhamento melodramático que a estrutura da peça sugere e ainda zomba do drama a que se refere, ao esvaziá-lo com esse deslocamento da montagem séria para esta.⁶⁷

É essa ruptura na credibilidade das personagens que nos interessa notar. Quando um momento de emoção é desmentido (ou desmontado), a peça se assume mais explicitamente enquanto obra ficcional. Nesse caso, isso ocorre por meio da paródia, mas há diversos exemplos diferentes, como a referência a fatos do cotidiano. Na mesma *Os ciúmes de um pedestre* há a personagem de Paulino,

⁶⁵ Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 162.

⁶⁶ PENA, 2007c, p. 134.

⁶⁷ Henri Bergson (2001, p. 92-93) menciona a transposição do tom solene para o familiar como um meio de se produzir uma paródia. Tal definição descreve bem o efeito obtido por Martins Pena ao transpor uma obra que trata de personagens nobres, em tom poético, para uma situação protagonizada por um caçador de escravos, que diz sentir um furor perto do qual o ímpeto de Otelo seria um ninharia.

o vizinho que invade a casa do pedestre para namorar a esposa deste. Chegando pelo telhado, é uma referência direta a um caso conhecido na época. Na noite de 1 para 2 de outubro de 1845, o português Manuel Machado Caires, acompanhado de dois conterrâneos, tentou invadir uma residência, utilizando-se de uma escada portátil. Acabou caindo (assim como a personagem de Martins Pena) e foi preso. Para se justificar, o português afirmou que estava apaixonado pela moça que a família mantinha trancada em casa.⁶⁸

Outro caso conhecido pela imprensa a que Pena faz referência em *Os ciúmes de um pedestre* foi o de um senhor que mandou um de seus escravos colocar outro, que havia morrido, dentro de um saco, para atirá-lo ao mar. Na comédia de Martins Pena, o pedestre ordena a Alexandre, o namorado de sua filha, que o enganou fingindo-se de escravo, que o ajude a pôr o corpo de Paulino (que ele acredita ter matado) dentro de um saco. No decorrer da peça, diversas personagens se alternam dentro do saco.

A referência aos casos noticiados publicamente e a paródia à encenação de *Otelo* de João Caetano causaram polêmica junto aos censores do Conservatório Dramático Brasileiro⁶⁹, que disseram poder “[...] dar ocasião a que enxergue alguém, em semelhante arremedo, intenção manifesta de meter-se a ridículo o único ator brasileiro que entre nós tem representado o papel de Otelo”⁷⁰. E um outro censor escreveu a seguinte observação: “Esta farsa que importa em uma cena de vida doméstica bem pouco decente apresenta duas alusões a meu ver indesculpáveis e cuja representação não se deve permitir”(Ibidem, p. 166).

⁶⁸ Cf. MAGALHÃES JÚNIOR. 1972, p. 150.

⁶⁹ O Conservatório Dramático Brasileiro foi uma instituição criada sob um discurso de pretensões a “promover os estudos dramáticos e melhoramentos da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua” (CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO. In: GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 94). Porém, na prática, serviu sempre como uma censura. Martins Pena, signatário do primeiro estatuto do Conservatório, viu-se cerceado diversas vezes, tanto como autor, quanto na condição de conselheiro, ao ver o “júri dramático” contrariar um parecer seu. Fundado em 1843, o Conservatório Dramático teve uma primeira fase que durou até 1864. Em 1871 foi recriado e continuou em atividade até 1897.

⁷⁰ Apud: MAGALHÃES JÚNIOR. 1972, p. 162-163.

Demorou quase quatro meses para que a peça fosse liberada pelos censores, depois de algumas idas e vindas e diversas alterações e argumentações feitas pelo autor.

Os recursos que desfazem a tragicidade do enredo de *Os ciúmes de um pedestre* não se resumem aos apontados acima. O principal movimento de fissura no enredo ficcional é operado pela personagem Paulino, que se comunica mais com o espectador/leitor do que com as outras personagens. É ele o principal responsável por minimizar o tom dramático dos acontecimentos e, acima disso, por torná-los cômicos. É evidente que outras características, como os exageros do controlador pedestre e o fato de ele ser enganado pelos dois namoradores, contribuem para o tom risível da peça. No entanto, Paulino estabelece desde o início uma relação bem humorada e de cumplicidade com o público. Veja-se a primeira fala da peça:

PAULINO (Ainda no alto da escada.) – Meia-noite. São horas de descer... (Principia a descer.)... Ele saiu... Anda a estas horas em procura de negros fugidos... Que silêncio! O meu bem ainda estará acordado? A quanto me exponho por ela! Escorreguei no telhado e quase caí na rua. Estava arranjado! Mas, enfim, o telhado é o caminho dos gatos e dos amantes à polca... Mas cuidado com o resultado!⁷¹

Logo em sua primeira fala, dirige-se ao público, dando a entender que entra na casa de alguém que procura escravos foragidos, sugerindo já quem é sua vítima. Depois, relata que quase caiu da escada na tentativa de invadir a residência em busca de uma mulher. Nesse momento, já se faz presente a referência ao caso do invasor português, que comentamos acima e teve grande repercussão na imprensa – sendo que “[...] caminho dos gatos e dos amantes à polca” são palavras extraídas do texto de uma das matérias publicadas sobre o caso⁷², o que reafirma a referência conhecida.

⁷¹ PENA, 2007c, p. 115-116.

⁷² Cf. ARÉAS, 1987, p. 251.

Depois disso, a filha do pedestre e sua madrasta passam a dialogar, cada qual presa em um quarto, enquanto Paulino faz comentários sobre o diálogo. A menina afirma ter ouvido tábuas do forro estalarem como se uma pessoa andasse sobre elas. Ao que ele reage dizendo, à parte: “E não enganou-se...”⁷³ Ela insiste no assunto, mas Anacleta, a madrasta, não crê nessa possibilidade e indaga: “Quem pode a estas horas andar lá pelo forro?”⁷⁴ Novamente em fala à parte, ele diz: “Eu...”⁷⁵ E assim segue até que ele tenta falar com as duas, que reagem gritando como se ele fosse um ladrão. Em seguida, chega o pedestre e, quando Paulino tenta sair de volta, a escada se quebra. Desesperado, ele procura um esconderijo e entra num armário. Ao mesmo tempo, ficamos sabendo que o negro que o pedestre traz acreditando ser um escravo foragido trata-se, na verdade, do namorado de sua filha, que se pintou de preto e ficou esperando ser preso por ele.

A partir desse ponto, o clima fica mais tenso, porque há dois invasores dentro da casa e o pedestre vai ficando furioso, ao encontrar indícios de namoros. Devido a essa curva, os comentários jocosos de Paulino passam a contrastar cada vez mais com o tom da cena, funcionando como uma espécie de respiro cômico para a situação dramática. Em um desses momentos, Alexandre também faz um aparte jocosos, em resposta às pretensões do pedestre, quando este se diz muito capaz de vigiar as mulheres:

PEDESTRE – Ah, mas deixem-nas comigo... Só fica logrado aquele que as não conhece. Porta sempre fechada – e os melros que andem por fora da gaiola...

PAULINO (À parte, no armário.) – Dentro já estou eu...

ALEXANDRE (À parte, no buraco da porta.) – Eu cá estou de dentro...⁷⁶

⁷³ PENA, 2007c, p. 117.

⁷⁴ Ibidem, p. 118.

⁷⁵ Ibidem, p. 118.

⁷⁶ Ibidem, p. 134.

Num momento de grande tensão, quando o pedestre entra para outro cômodo, arrastando sua esposa, gritando que vai matá-la, ficam sua filha, o amante desta, que está preso num quarto, e Paulino que, escondido no armário, continua a fazer comentários para o público.

PAULINO (Do armário.) – O que será de mim? Misericórdia, que mortandade!

BALBINA (Correndo para Alexandre.) – Fuja, fuja; senão, mata-me também!

ALEXANDRE (Do buraco.) – Abra a porta, que fugiremos juntos. Já não quero ficar aqui nem um instante.

BALBINA – Ele tirou a chave!

PAULINO (Dentro do armário.) – Olé, o negro quer fugir com a moça! Onde me meti eu!

ALEXANDRE – Balbina, Balbina, o que há de ser de nós? Quem mandou-me cá vir? Mas eu te amo tanto!

PAULINO (Do armário.) – O caso é esse, agora percebo: disfarçou-se, pintou-se de negro para cá entrar. Olhem que menino! Se eu não estivesse com tanto medo, ria-me do logro que levou o pedestre (Ouvem-se dentro gritos e bulha, como de uma pessoa que rola pelas escadas abaixo.)

BALBINA – Meu Deus, ele matou-a!

ALEXANDRE (Do buraco.) – Não é possível!

PAULINO (No armário, fechando a porta.) – Eu desmaio... Quem me acode?⁷⁷

Até que chega sua vez de ser a vítima. O pedestre, que antes de “matar” Anacleta, pegara uma carta em que Paulino não assinava, mas dizia ser um vizinho que a amava, encontra um boné e a escada quebrada na tentativa de fuga.

⁷⁷ Ibidem, p. 148-149.

Esses sinais exacerbam sua obsessão, levando-o a iniciar uma busca imediata. Em pouco tempo, ele chega ao armário e encontra Paulino, que fica desesperado. Depois de um curto diálogo o pedestre dá, pelas costas, uma estocada de espada em Paulino, gritando: “Morre!”⁷⁸ Paulino deixa-se cair e diz: “Ai, estou morto!”⁷⁹ O dono da casa caminha até uma mesa, onde se senta. Desfazendo qualquer possível suspense sobre sua morte, Paulino levanta a cabeça e acompanha o movimento de seu algoz. A pausa é quebrada pelo pedestre: “Fiz o que devia”⁸⁰. Paulino, à parte, responde: “Eu também...”⁸¹ Para encerrar a sequência, novamente o pedestre traz dramaticidade e Paulino rebate com leveza:

PEDESTRE (Levantando-se, pensativo.) – Nasce o homem tranquilo e inocente e depois faz duas mortes... Duas mortes! Fado e destino da humanidade! (Caminha para junto de Paulino, que se conserva imóvel.) Vil sedutor, cadáver aborrecido! (Empurra-o com o pé e ele rola.) Ressuscita outra vez, que te quero ainda matar de novo, cevar-me no teu sangue, arrancar tuas tripas! Oh, ressuscita outra vez!

PAULINO (À parte.) – Assim era eu tolo!⁸²

Além da diferença de tom entre as personagens, há alguns fatores que valorizam a comicidade dessa dialética entre o drama e a comédia e puxam a identificação do público para a figura de Paulino. De modo geral, a função de pedestre tendia a não ser considerada com grande admiração, pela truculência de seu trabalho, como analisa Magalhães Júnior (1972, p. 156). Soma-se a isso o fato de que a personagem desenhada por Pena possui uma obsessão doentia, que oprime sua esposa e sua filha. E, mesmo assim, dois homens conseguem entrar em sua casa, o que insere a peça em duas linhas tradicionais e poderosas da comédia: a vitória da esperteza sobre o autoritarismo, e o riso em torno de traição conjugal.

⁷⁸ Ibidem, p. 152.

⁷⁹ Ibidem, p. 152.

⁸⁰ Ibidem, p. 153.

⁸¹ Ibidem, p. 153.

⁸² Ibidem, p. 153.

Sobre a trajetória de Paulino, podemos fazer uma relação com Pereira e Silva, as personagens citadinas que comentam sobre o comportamento dos interioranos em *A família e a festa da roça*. Pode-se considerar que Paulino cumpre um papel semelhante ao deles, porém, de modo mais integrado, porque está mais envolvido com o contexto e participa da ação. Como vimos nos comentários que faz sobre o namoro da filha do pedestre com o falso negro, ele também tem função narrativa, ao destacar os aspectos risíveis das outras personagens e da trama. Para fechar, depois de ter vivido todo aquele drama, transformado por ele em farsa, encerra a aventura com um comentário bastante prosaico, como se nada tivesse acontecido: “Eu vou dormir, que já deu uma hora...”⁸³ Assim encerra-se sua participação na trama e a própria ficção que o leitor/espectador acabou de acompanhar. *Os ciúmes de um pedestre* é a comédia em que Martins Pena mais explora esses recursos épicos, que rompem com o universo ficcional e que se dirigem diretamente ao público.

Isso não significa que não haja elementos épicos em outras comédias. A comédia se utiliza mais da epicidade que o drama, porque frequentemente enfatiza o comportamento acima do embate entre vontades, e utiliza-se de canção, aparte, falas mais narrativas e alusões, entre outros recursos que lembram a existência de um autor (e atores) responsável(is) por conduzir a ação. De qualquer forma, *Os ciúmes de um pedestre* possui bem mais recursos épicos do que as outras comédias escritas por Pena (a partir de *Os dois ou O inglês maquinista*). Isso explicita uma diferença de postura e até de linguagem na escrita do autor. Porque tais características funcionam para criar um forte contraponto ao enredo “melodramático”, gerando as fissuras cômicas e estabelecendo uma comunicação de duplo sentido e mais direta com o leitor/público (já no âmbito da escrita).

No que diz respeito à referência a fatos e temas da atualidade, essa peça diferencia-se pela abordagem e pela importância que isso ganha dentro da estrutura, porque ao longo da obra de Pena aparecem questões como a guerra da Farroupilha, homeopatia x alopatia, valorização dos estrangeiros, dificuldades na

⁸³ Ibidem, p. 183.

vida rural e na vida urbana, tráfico de escravos, relações com a Inglaterra, abuso de poder e muitos outros temas importantes para o período. Tanto que é comum a citação da seguinte frase de Sílvio Romero a respeito de sua obra:

“Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros 50 anos desse século 19, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Martins Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda esta época”(ROMERO, Sílvio. Apud: ARÊAS, 2012, p.125).

De qualquer modo, é em *Os ciúmes de um pedestre* que ele experimenta com mais verticalidade o tom jocoso da paródia e da sátira⁸⁴, utilizando-se de assuntos de sua época e dos outros recursos que vimos, criando um movimento dialético entre melodrama e comédia (na contraposição que põe de um lado a violência do vilão pedestre e, de outro, as zombarias de Paulino e do intérprete que parodiaria João Caetano; acrescidas das sátiras do autor, que se faz lembrar pelo leitor/espectador no momento em que se comunica com eles por meio das brincadeiras com os casos públicos e com *Otelo*).

Para observar uma gradação menor dessa fissura no universo ficcional, pensemos no recurso que aparece junto com a paródia a *Otelo*, quando a personagem se expressa de maneira contraditória, afirmando e negando, ao mesmo tempo, um momento que seria de grande carga emocional. Esse movimento em que a personagem se descridibiliza aparece também em *O Judas em sábado de Aleluia*, quando Faustino, no ápice de suas declarações de amor, é contrariado o tempo todo por suas palavras e gestos.

Na mesma comédia, na cena em que ele afirma sua paixão por Maricota, sempre que se poderia chegar a um tom melodramático ou romântico, há uma ruptura, que mantém a peça na chave cômica, tirando do trecho sua

⁸⁴ Como demonstra Hutcheon (1989, p. 61), a paródia tem um alvo “intramural”, porque repete outro texto discursivo; enquanto a sátira tem um alvo “extramural” (moral, social) no seu “[...] objetivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da humanidade”.

credibilidade enquanto acontecimento sublime ou emocional. Em dois momentos, ele inicia uma frase afirmando algo romântico ou heróico e a conclui quebrando o tom “sublime” com fatos da realidade prática. Primeiro, afirma: “Decididamente, meu amor, não posso viver sem ti... E sem o meu ordenado”⁸⁵. Depois, a respeito de enfrentar o capitão que atrapalha seu namoro com ela, diz: “Um cidadão é livre... enquanto não o prendem”⁸⁶. Quando ele faz declarações grandiloquentes para Maricota, é ela quem afasta a cena do tom de “surto” amoroso, respondendo com: “Gentes!” e “Meu Deus, endoideceu!”⁸⁷. No caso dela, essa dubiedade é até esperada, porque desde a primeira cena somos apresentados a seu espírito namorador, caracterizado mais pela coleção de pretendentes do que por uma paixão direcionada a alguém. Faustino, entretanto, é apaixonado por ela e, mesmo assim, traz essa linguagem que descridibiliza o romantismo da cena e sua sinceridade como rapaz apaixonado. Na mesma cena tem ainda uma fala de Faustino, na qual ele torna literais as metáforas que desenha verbalmente:

FAUSTINO – Maricota, minha vida, ouve a confissão dos tormentos que por ti sofro. (Declamando.) Uma ideia esmagadora, ideia abortada do negro abismo, como o riso da desesperação, segue-me por toda a parte! [...] Agarrada às minhas orelhas, como o naufrago à tábua de salvação, ouço-a sempre dizer: - Maricota não te ama! Sacudo a cabeça, arranco os cabelos (Faz o que diz.) e só consigo desarranjar os cabelos e amarrotar a gravata (Isto dizendo, tira do bolso um pente, com o qual penteia-se enquanto fala.) Isto é o tormento da minha vida, companheiro da minha morte!⁸⁸

O curioso é que Faustino não se utiliza mais desse tom no decorrer da peça. Quando ele se declara a Chiquinha, que exprimira sua paixão por ele sem saber que era observada, Pena novamente evita utilizar o tom romântico, mas de outra maneira. Faustino se apresenta a ela de surpresa, vestido de Judas, o que a

⁸⁵ PENA, 2007a, p. 236.

⁸⁶ Ibidem, p. 237.

⁸⁷ Ibidem, p. 239.

⁸⁸ Ibidem, p. 240-241.

assusta, dando comicidade à situação. E, embora sua fala seja sincera, seu talento para a poesia é questionável, o que torna a declaração menos idealista e mais divertida: “Tuas palavras acenderam em meu peito uma paixão vulcânico-piramidal e delirante”⁸⁹. Esta cena ainda faz pensar em *Romeu e Julieta*. Escondido sob o disfarce de Judas, Faustino ouve Chiquinha, que acredita estar só, fazer uma declaração de amor a ele, lembrando a famosa cena do balcão. Assim como Romeu, ele vai a ela, mas, em contrapartida, causa espanto, por estar nos trajes de Judas. Outra referência pontual desta comédia é a paródia a *Otelo*, na versão de Jean-François Ducis – a mesma que anos depois foi alvo de polêmica entre os censores do Conservatório Dramático Brasileiro por causa de *Os ciúmes de um pedestre*. A diferença é que esta primeira paródia de Martins Pena, em *O Judas em sábado de Aleluia*, foi mais sutil do que seria na outra peça. Como bem identifica Arêas (1987, p. 241), no diálogo com Mariquinha, Faustino fala em tom exagerado, depois “engrossa a voz” e pergunta a ela: “Não te comovem estas pinturas? Não te arrepiam as carnes?”, remetendo ao tom grave de voz utilizado por João Caetano na famosa encenação, uma referência que já estava indicada algumas falas antes, quando Faustino troca o nome de Otelo pelo seu e reproduz quase que exatamente dois versos do texto de Ducis.⁹⁰

Tais referências não seriam por acaso. A cena de Faustino com a namorada, que o deixa inseguro e tem outros namorados, dialoga com *Otelo*; enquanto a cena da paixão arrebatadora, com a irmã que o ama de verdade e com quem se casará ao final, lembra *Romeu e Julieta*. A confrontação com tais obras é bastante coerente, se considerarmos que o desenlace confirma a impressão de que o primeiro amor tinha mais ciúmes e menos sinceridade que o segundo.

⁸⁹ Ibidem, p. 259.

⁹⁰ Faustino diz: “Porque lá nos desertos africanos/ Faustino não nasceu desconhecido”. Na carta de Otelo lê-se: “Porque nos desertos africanos/ Otelo não morreu desconhecido”(ARÉAS, 1987, p. 241).

A última peça da obra de Pena, a comédia que ficou sem título, traz na rubrica algumas indicações para que os atores dêem um tom exagerado a momentos de emoção, conduzindo-os a extrapolar a tendência melodramática de algumas falas, que ganham, com isso, comicidade. Veja-se o seguinte diálogo:

CARLOS (**Com ar trágico.**) – Júlia, leva-me ante teu tio, denuncia-me, que me prendam, que me carreguem de ferros e eles me parecerão mais leves que as tuas queixas.

JÚLIA – O que praticastes comigo é de quem já não me ama mais! (**Finge que chora.**) Todos os homens são os mesmos, todos enganam, todos mentem.

CARLOS – Choras? E eu também. (**Limpa os olhos.**) Júlia, quem te disse que eu não te amava mais?⁹¹

Carlos fala “com ar trágico”, Júlia “finge que chora” e ele, a seguir, simplesmente “limpa os olhos” das supostas lágrimas e muda o tom. São exemplos pontuais que, nesta peça e em *O Judas em sábado de Aleluia*, funcionam como paródia do melodrama e criam também uma ruptura com a ficção, ao remeter para questões de expressão da linguagem. Algo que ocorre de modo mais completo em *Os ciúmes de um pedestre*, por percorrer quase a trama toda e por fundamentar a estrutura da peça.

Embora construa a obra dentro dos parâmetros de uma dramaturgia mais concentrada nos acontecimentos do enredo, Martins Pena cria fugas que, conforme vimos, incluem a paródia, a sátira e uma espécie de auto-crítica na expressão de algumas personagens. Tais elementos não estão muito presentes em seus outros textos, mas fazem parte da tradição da comédia popular, e o uso deles corrompe os tons romântico, melodramático e trágico, pondo Otelo no mesmo nível (na verdade, até um pouco abaixo) de seu pedestre, André Camarão, por exemplo. Dentro do contexto brasileiro, esse movimento pode ser pensado a

⁹¹ PENA, 2007c, p. 375, grifo nosso.

partir de uma descrição que Sérgio Buarque de Holanda faz sobre a valorização do bacharelismo na vida brasileira:

Tudo assim conspirava para a fabricação de uma vida artificial e livresca, onde nossa vida verdadeira morria asfixiada. Comparsas desatentos do mundo que habitávamos, quisemos recriar outro mundo mais dócil aos nossos desejos ou devaneios. Era o modo de não nos rebaixarmos, de não sacrificarmos nossa personalidade no contato de coisas mesquinhas e desprezíveis. Como Plotino de Alexandria, que tinha vergonha do próprio corpo, acabaríamos, assim, por esquecer os fatos prosaicos que fazem a verdadeira trama da existência diária, para nos dedicarmos a motivos mais nobilitantes: à palavra escrita, à retórica, à gramática, ao direito formal (HOLANDA, 1995, p.163).

Nos pequenos trechos que vimos e, sobretudo, em *Os ciúmes de um pedestre* Martins Pena faz uso de procedimentos que desmontam gêneros dramáticos, obras ou falas de caráter grandiloquente, trazendo tudo para o nível do trivial. Um procedimento que passa por essa dialética que Sérgio Buarque identificou nos hábitos brasileiros, porque, rompendo com as idealizações, a obra realiza o que se evitava no dia a dia. Com isso, o comediógrafo inverte o olhar que se tinha sobre a realidade, fazendo os fatos concretos se sobressaírem ante os ideais. Algo que se aproxima do caráter tradicional de rebaixamento da farsa. Não se trata de uma característica que apareça com grande intensidade e frequência na produção de Martins Pena, ao menos numa análise de seus textos teatrais.⁹² Portanto, sem um conhecimento sobre as encenações, às quais não temos, evidentemente, mais acesso, podemos dizer que o que o autor fez, de modo geral, e com muito talento, foi apropriar-se de alguns recursos de base da farsa, misturando-os com um tom de retrato, para que ganhassem uma marca própria no contato com o contexto nacional. E, de fato, sua obra tem uma personalidade local

⁹² Há, em outras de suas peças, paródias e referências a acontecimentos da época. Porém, pela estrutura e pelo enredo, essas questões não têm a mesma função e importância que têm em *Os ciúmes de um pedestre*.

bastante reconhecível, tendo sido assim percebida com especial ênfase pelo estudioso português Duarte Ivo Cruz (2004, p. 39), que afirma ser ela “[...] retintamente brasileira, servida por uma dialogação viva, moderna e eficaz”.

Assim, o que vimos neste capítulo mostra uma postura mais rara de Martins Pena, que talvez voltasse a aparecer se a tuberculose não o tivesse vencido quando contava ele ainda 33 anos de idade. De qualquer modo, *Os ciúmes de um pedestre* e os trechos que comentamos neste capítulo apontam para uma linguagem que aparecerá com grande força na obra de Arthur Azevedo, fundamentando uma outra maneira de dar expressão às especificidades brasileiras.

Além disso, mesmo nascendo no contexto de um país recém-independente, a obra de Martins Pena, como um todo, consegue reprocessar as referências universais, para inaugurar oficialmente a comédia brasileira, apresentando um retrato dos costumes eficiente, crítico e alegre, com um ritmo ágil e muita teatralidade. Esse feito abriu caminho para novos autores e deixou comédias que, quando encenadas, são até hoje muito bem recebidas pelo público.

ARTHUR AZEVEDO E OS GÊNEROS CÔMICOS

TEATRO DE REVISTA

Arthur Azevedo deixou uma extensa obra teatral, que inclui comédias, revistas de ano, dramas, operetas e cenas curtas avulsas. Seu talento ficou evidente nos diversos gêneros e é possível enxergar também um intenso diálogo entre as diferentes escritas. Vejamos como é a estrutura de suas principais obras, começando pela revista de ano.

A revista de ano surgiu em Paris, no século XVIII. Após a fundação da *Comédie-Française*, em 1680, como teatro oficial da França, a popularidade dos comediantes italianos que lá residiam e se apresentavam tornou-se um incômodo para os artistas oficiais. Não apenas porque contavam com a admiração dos parisienses, mas, em parte, também porque sua estética se apoiava na *commedia dell'arte* e em bufonarias. Então, em 1697, após a montagem da comédia *La Fausse Prude* (A Falsa Pudica), em que os italianos satirizavam a poderosa Mme de Maintenon, o rei, Luís XIV, fechou o *Hôtel de Bourgogne*, onde os italianos se apresentavam, e determinou que o direito de apresentar peças teatrais na cidade seria exclusivo da companhia francesa. Assim, os italianos tiveram de deixar a cidade (BERTHOLD). Os enredos da *commedia dell'arte* migraram, então, para as feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent, onde passaram a ser apresentados em barracas, misturando-se com o comércio e outras linguagens artísticas já presentes naquele ambiente (CAMARGO). O sucesso das apresentações de feira foi grande, gerando proibições oficiais, que, em vez de intimidar, levaram esses comediantes a criar novos recursos. Assim, resistiram às privações e continuaram a atrair enorme público, com soluções extremamente criativas e teatrais. Privados do direito ao diálogo, passaram a fazer apresentações fragmentadas em monólogos, com respostas sugeridas pelo próprio ator falante, que contracenava com outro, que se utilizava apenas de gestos. Foram, então, proibidos de falar. Recorreram à pantomima⁹³ e a músicas, executadas por uma pequena orquestra e

⁹³ A pantomima é um tipo de representação ligada às festas populares desde a Grécia antiga, que se praticou também em Roma, onde os mimos atuavam sem o uso de

cantada pelo público – no meio do qual se escondiam alguns atores –, que lia as letras das canções em telões desenrolados na hora, por dois atores vestidos de anjo. Nessas telas eram apresentados também alguns textos, que complementavam o gestual dos atores, para compor a história.

Um dos artistas do teatro de feira, Alan René Lesage, escreveu e encenou *La ceinture de Vénus* (1715) e *Le monde renversé* (1718), duas peças que são consideradas a gênese da revista de ano, porém, sem ter ainda essa denominação. Com o tempo, vieram as permissões para o uso da fala, que foi absorvida e se inseriu dentro da estrutura épica, fragmentada, com quadros, números musicais e paródias daquela estética construída nas barracas de Saint-Germain e Saint-Laurent. O termo “revista” surgiu em 1728, quando os comediantes italianos Romagnesi e Dominique filho, radicados em Paris, escreveram uma peça chamada *La revue des théâtres*⁹⁴:

O assunto central e o modelo dessa primeira revista assemelham-se aos da nossa revista de ano: Momo, o pequeno deus da caçoada, filho da Noite e nascido dos prazeres obscuros, deve recolher dados e avaliar aquilo que a vida parisiense possui de mais sublime e de mais divino: a sua competência sobre a arte teatral (VENEZIANO, 1996, p. 20).

A revista passaria a abordar outros assuntos junto com o teatro, ganharia adaptações e se espalharia para outros países, chegando ao Brasil por meio das montagens portuguesas. A primeira revista brasileira foi *As surpresas do senhor José Piedade*, que estreou em 1859, mas foi proibida pela censura. Em 1875, surgiria a segunda tentativa, pelas mãos de Joaquim Serra, *A revista do ano de 1874*, mas o início da popularização não veio com esta e sim com outra revista

palavras. Normalmente embuída de um espírito cômico, satírico, essa forma híbrida influenciaria também a *commedia dell'arte*, com a valorização do improvisado, do jogo com o público e com o enorme desenvolvimento da expressividade gestual.

⁹⁴ “A revista dos teatros”, em tradução livre.

sua, *Rei morto, rei posto*, estreada no mesmo ano.⁹⁵ E assim, pouco a pouco, a revista foi se espalhando também pelo país. Arthur Azevedo, que havia estreado no teatro com uma opereta, gênero sobre o qual falaremos adiante, escreveu sua primeira revista em parceria com Lino d'Assunção, intitulando-a *O Rio de Janeiro em 1877* (estreada em 1878).

A partir de então, escrevendo sozinho ou em parceria com Moreira Sampaio, Aluísio Azevedo, França Júnior, Lino d'Assunção e Gastão Bousquet, Arthur Azevedo se especializou nas revistas de ano, cuja forma tomou das revistas portuguesas.

A estrutura se dividia entre os quadros que mostram os acontecimentos do ano e o enredo de base. Este é apresentado no prólogo ou quadro de abertura, quando algumas personagens se vêm na necessidade de ir para o Rio de Janeiro. A partir de sua chegada, a cidade e os acontecimentos do ano são revistos, com um intenso movimento:

Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguia alguém e alguém que escapava por um triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista de ano. E, movidos por esta ação de buscar ou perseguir, estes personagens centrais (ou pertencentes ao fio condutor) iam se deparando com os quadros episódicos, através dos quais se criticava a realidade imediata. [...] Outras vezes, o argumento podia também se apoiar na ação de alguém que iria mostrar, por exemplo, a cidade a um visitante, proporcionando ao espectador a retrospectiva anual. De qualquer forma, era imprescindível existir um movimento a desencadear a alternância das cenas (VENEZIANO, 1991, p.88-89).

Quem ligava os quadros era(m) o *compère* (compadre) e/ou a *commère* (comadre), que em algumas revistas eram as próprias personagens do enredo e, em outras, eram alegorias, como a Opinião Pública, ou figuras mitológicas, como Apolo, que visitavam o Rio de Janeiro. O *compère* é uma das convenções

⁹⁵ Cf. RUIZ, 1988, p. 16-17; VENEZIANO, 1991, p. 34-35.

fundamentais do gênero, existindo desde a sua origem, quando surgiu na figura do Momo, em *La revue des théâtres*. Em seu estudo sobre o teatro de revista no Brasil, Roberto Ruiz assim descreve essa dupla:

Ao *compère* – aparentado com o mestre de pista dos circos e com o *cabaretier* do *music-hall* – veio juntar-se mais tarde a *commère* – a “comadre” – esta, porém, contrastando com aquele, sendo quase sempre uma atriz elegante, bem vestida, bonita e bem falante, enquanto o “compadre” assemelhava-se em linhas gerais ao *Tony* circense, personificando as classes mais populares e incultas, com raízes diretas na *atellana* e em Gil Vicente (RUIZ, 1988, p.17).

As revistas de Arthur Azevedo eram divididas em três atos, subdivididos em quadros e cenas. Sua estrutura era flexível, mas além dessa divisão, do uso do enredo de base, do(s) mestre(s) de cerimônia e do prólogo, havia outros procedimentos e convenções fixos, que fundamentavam a linguagem revisteira: as coplas (números musicais); os números de cortina (números de canção ou quadros cômicos cuja finalidade era fazer rir e dar tempo à montagem de cenário e troca de figurinos atrás da cortina); e a apoteose, que aparecia ao final de cada ato, sendo, normalmente, a do primeiro ato a mais grandiosa.⁹⁶

Arthur Azevedo escreveu dezenove revistas de ano, de 1877 a 1907, tratando com bom humor os problemas do Rio de Janeiro e do país, utilizando-se de muitos compadres e comadres, dentre os quais Frivolina, a musa das revistas de ano, Mercúrio, Apolo, Cupido, Carnaval e Momo – este ganharia grande importância para o desenvolvimento da revista carnavalesca, a versão abrazeirada do gênero, que foi tomando corpo ainda com Arthur Azevedo e alcançou grande sucesso a partir de 1918, pelas mãos de outros autores, sendo, posteriormente, responsável pelo lançamento das aguardadas marchinhas do Carnaval do Rio de Janeiro.⁹⁷

⁹⁶ VENEZIANO, p. 87-113.

⁹⁷ Cf. VENEZIANO, 1996, *passim*.

O formato da revista era muito diferente do que predominava nos palcos cariocas até então. De modo geral, podemos perceber que os comediógrafos brasileiros que ficaram registrados como grandes nomes até o período deram preferência à dramaturgia mais fechada, com unidade de ação e uma boa parcela de causalidade entre os acontecimentos da trama. Alguns abordavam os temas políticos de modo mais explícito e um posicionamento autoral mais forte, como Joaquim Manuel de Macedo, que em *A torre em concurso* (estreada em 1861) mostra uma pequena província que abre concorrência pública para contratar um engenheiro inglês capaz de construir a torre de sua principal igreja, o que divide a cidade em dois partidos e serve para criticar certos comportamentos políticos e sociais. Outros comediógrafos, como França Júnior, de *Caiu o ministério!* (estreada em 1882), tratariam dos costumes e questões políticas brasileiros de modo mais semelhante ao de Martins Pena, criando enredos com personagens e situações características do país, como, por exemplo, pessoas que valorizam excessivamente a cultura francesa, que articulam para tentar conseguir um cargo público e oportunistas que pretendem se casar com uma moça rica para obter um lugar na sociedade privilegiada.

Há sempre muitas particularidades no trabalho de cada autor, mas é possível enxergar em parte da obra dos comediógrafos que surgiram depois de Martins Pena um movimento conjunto que nos interessa notar: a passagem de foco do cenário doméstico para os locais públicos. Ainda que os temas e cenários privados continuassem tendo grande relevância e aparecessem em muitas peças, passou a ser mais frequente o uso de cenas em praças, ruas, terreiros rurais e outros ambientes externos, dentre os quais a rua do Ouvidor, que levava ao palco um pouco do movimento do Rio de Janeiro. Para destacar dois exemplos importantes, mencionemos *O Rio de Janeiro - verso e reverso* (encenada em 1857), de José de Alencar, que retrata as impressões de um visitante à “corte”, iniciando-se pela rua do Ouvidor, e *Caiu o ministério!*, de França Júnior, que começa mostrando a mesma rua, com moças escolhendo fazendas, pessoas comendo e conversando, vendedores de bilhetes de loteria ou de jornais,

formando um quadro que não ignorava nem os prédios daquela via tão famosa à época. De todas as comédias de Martins Pena, situam-se ao ar livre apenas a segunda parte de *A família e a festa da roça*, que mostra uma folia do Espírito Santo; algumas cenas da imitação *As casadas solteiras* e *O namorador ou A noite de S. João*, que, como visto no primeiro capítulo, passa-se numa propriedade rural, durante uma festa junina.

Essas peças talvez apontem certa tendência que será consolidada pelo teatro de revista⁹⁸, porque o gênero tem como característica o retrato de acontecimentos recentes, especialmente os fatos relevantes ocorridos em locais públicos. Então, assim como em *Caiu o ministério!*, de França Júnior e, sobretudo, em *O Rio de Janeiro - verso e reverso*, de Alencar, no teatro de revista a cidade e sua massa de habitantes são personagens de extrema relevância. É esse também o ponto de vista de Flora Süssekind (1986, p. 26), que, indo um pouco além nessa ideia, vê no crescimento acentuado do Rio de Janeiro a partir dos anos 80 do século XIX, e na imagem da cidade como lugar cheio de encantos, alguns dos principais motivos para o florescimento do teatro de revista no Brasil. O que resume da seguinte maneira:

As revistas de ano se encarregam, em suma, de inventar um Rio de Janeiro e exibi-lo detalhadamente para um misto de morador atônito e espectador maravilhado, em quadros curtos, instantâneos, humorístico-musicais, mutações que o ajudam a reviver as mudanças citadinas e a acreditar nesta utopia de uma Capital capaz de centralizar a história (Ibidem, p.17).

Embora as revistas de Arthur Azevedo possuam um enredo, que se alterna com os quadros autônomos, a construção geral tem muito mais foco nos temas que se referem ao cotidiano do público e do autor. E não poderia ser

⁹⁸ Isso não significa que histórias privadas tenham de ser situadas em ambientes fechados. A comédia plautina, a *commedia dell'arte* e algumas peças de Shakespeare são exemplos que contrariam tal ideia. Significa apenas que os autores brasileiros situavam suas peças muito mais frequentemente em ambientes internos.

diferente, dada a natureza do gênero. No entanto, isso não significa que o teatro de revista seja uma retrospectiva, que põe em cena os fatos do ano anterior. A revista não é um simples retrato, mas uma leitura, um olhar que tem explícito o comentário crítico e bem humorado sobre assuntos de seu contexto. Trata-se de um gênero épico, que convida o autor a se impor enquanto tal. Não são as situações ficcionais que conduzem a narrativa, mas um ou mais autores que selecionaram os fatos que lhes pareceram mais relevantes e saltam de um a outro, a partir do fio condutor, fazendo a cena dialogar diretamente com o público.

Além disso, há muitos casos como o de *O Tribofe* (1891), de Arthur Azevedo, em que *compère* e *commère* interferem nos acontecimentos, conduzindo as personagens. Nessa revista, os compadres são Frivolina, a musa das revistas de ano, e Tribofe, uma espécie de personificação da trapaça. Em dado momento, várias personagens se queixam de uma agência, porque esta cobra um alto valor para indicar imóveis supostamente disponíveis para alugar, mas indica a todos os interessados uma casa já ocupada. Ao final do quadro, depois de muitas reclamações, aparecem os dois compadres e revelam serem eles os responsáveis pelo golpe:

TRIBOFE (Num tom de desabafo.) – Sabes que mais?
Renuncio a isto de agência de alugar casas!

FRIVOLINA – Por quê?

TRIBOFE – Não é mau negócio; é mesmo ótimo... Mas apanha-se muita descompostura... Chamaram-me hoje ladrão dezessete vezes!... Tive a pachorra de contá-las! O tribofe aqui é muito escandaloso. Eu preferia coisa em que não tivéssemos de especular com as necessidades públicas!

FRIVOLINA – Pois mudemos de profissão! Vamos para o encilhamento!⁹⁹

⁹⁹ AZEVEDO, 1986, p. 68.

Saído do jogo do turfe, o termo encilhamento passou a ser usado, na época, para se referir à especulação financeira na bolsa de valores, iniciada por uma medida do então ministro da fazenda Rui Barbosa. A partir da permissão do governo, que acreditava assim

Pelo que dissemos, já se pode compreender que é característico também da postura do autor de revista extrapolar aqueles recursos parodísticos e satíricos de *Os ciúmes de um pedestre*, de Martins Pena, no que diz respeito à ruptura com o universo ficcional e à referência que a peça faz a fatos do cotidiano. Um caso que exemplifica a radicalização que o gênero faz desses recursos iniciou-se com a revista *O Mandarim* (estreada em 1884), de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, quando o ator Xisto Baía imitou uma figura conhecida, o sr. João José Fagundes de Rezende e Silva, criando polêmica e, segundo relata Magalhães Júnior (1966, p. 42-43), introduzindo “[...] em definitivo, no nosso teatro, a caricatura pessoal”. O recurso continuou sendo utilizado por eles, tendo como referência personalidades como o latinista Castro Lopes, Ferreira de Araújo e Sarah Bernhardt. Os autores também lançaram mão de casos reais, que tiveram sua primeira grande repercussão em *O bilontra* (1885). Dessa vez, o alvo foi um comendador que, tomado pela vaidade, caíra num golpe de um homem que lhe prometera conseguir um título de barão. O gaiato arrancou-lhe um dinheiro em troca do favor e foi inventando desculpas, tirando-lhe mais dinheiro, até que lhe entregou um falso título de Barão de Vila Rica. O comendador organizou uma grande festa, onde o gaiato foi e se divertiu, depois abandonou o ambiente, antes que os amigos do anfitrião o alertassem sobre a falsidade do documento. O caso correu a cidade e foi parar no palco ainda antes do julgamento da ação jurídica movida pela vítima.¹⁰⁰ No entanto, não se deve pensar num tom satírico agressivo. As revistas de Arthur Azevedo contém um teor crítico e, às vezes, até certo pessimismo, mas são, de modo geral, alegres. Se se tratava de opção dele, não se sabe, porque um viés mais agressivo não passaria pelos censores do Conservatório Dramático Brasileiro. E, estruturalmente, o teatro de revista representa uma opção pela linguagem popular, que escapa não apenas à visão

estimular a criação de indústrias, os bancos emitiram dinheiro em demasia, gerando uma enorme crise, que envolvia muita especulação e elevava a inflação.

¹⁰⁰ MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 48-50.

aristotélica, como também às normas literárias, que submetem a encenação à escrita do autor. Além de valorizar o jogo com o público, o improvisado e outros procedimentos cênicos ligados a sua origem. A revista não tem como característica, evidentemente, o desenho individualizado das personagens. Estas são, normalmente, tipificadas para representar uma classe ou uma figura específica da sociedade, sendo muitas delas alegóricas, personificando, por exemplo, o cassino ou a febre amarela, e, de modo geral, servem principalmente de apoio para que os quadros aconteçam, ressaltando os temas da atualidade.

Outra característica da revista é o uso de recursos metalinguísticos, que fazem referência ao gênero como um todo ou a determinado momento da própria peça, explicando qual o próximo passo da narrativa.

Neyde Veneziano (1991, p. 141-146) e Flora Sússekind (1986, p. 97-99) vêm nas primeiras revistas de Arthur Azevedo uma intenção de aproveitar esse recurso já característico do gênero para explicá-lo e apresentá-lo ao público brasileiro. Assim, em *O Rio de Janeiro em 1877*, revista de estreia de Arthur Azevedo, o prólogo cumpre rapidamente seu papel de explicar o que virá:

BEDEL (Espanejando algumas pedras soltas que se acham espalhadas pela cena.)

Copla

Vós, que tendes, meus senhores,
Bem formadas, boas almas,
Aos atores e autores
Batei palmas, batei palmas.
De que nos deis uma vaia
Livre-nos Deus e o Canhoto
Mas pra que a peça não caia
Basta cair-vos no gotto.
Hão de convir que é muito original esta ideia de encaixar o *couplet*¹⁰¹ final no princípio: mas, como tenho os meus pressentimentos de que no ano de 1877, que principia amanhã, há de andar tudo às avessas, assim faço.
[...]

¹⁰¹ O *couplet* existe desde o teatro de feira e foi traduzido para o português como copla.

O teatro representa uma gruta agreste em um país inteiramente desconhecido. Nesta gruta é que se costumam reunir, no dia 31 de dezembro, as calamidades brasileiras, a fim de darem conta de seus trabalhos durante o ano, e dispõem-se para o vindouro. Cena I : Apareço em O Bedel e digo:— Agora é que começa a revista. (Põe-se de novo a espanar, noutro tom.) Felizmente está terminado o meu serviço. Não tardam aí as calamidades brasileiras. Encontrarão tudo limpo. (Música.) Sinto passos, são elas.¹⁰²

Havia ainda o *monsieur du parterre*¹⁰³, personagem também esmiuçada por Neyde Veneziano e Flora Sússekind. Tratava-se de um ator que se sentava na plateia fazendo o papel de espectador, e comentava sobre a revista, normalmente criticando-a de modo bem humorado. Suas intervenções, como observa Veneziano (1991, p. 144), “[...] teatralizavam as expectativas do público e permitiam que a metalinguagem característica das revistas de ano ocorresse de forma lúdico-didática”. Além desses momentos mais explícitos e de maior duração, havia diversas referências rápidas ao funcionamento da peça e, por consequência, do gênero. Como no final do segundo ato de *Viagem ao Parnaso* (1890):

CUPIDO – Vais dar-nos um panorama?

APOLO – Vou.

GILBERTO – Mesmo porque é um bom final de ato!

APOLO – Vejam! O Rio de Janeiro daqui a vinte e nove anos.
(Aponta para o fundo. Mutaçãõ.)

Quadro 7

O Rio de Janeiro do futuro

[(Cai o pano.)]¹⁰⁴

¹⁰² AZEVEDO, 1983, p. 325.

¹⁰³ “Senhor da plateia”, em tradução livre.

¹⁰⁴ AZEVEDO, 1987, p. 511.

E na mesma peça, no momento da apoteose do terceiro ato:

GILBERTO (Tomando Laura pela mão e conduzindo-a ao proscênio.)

Agora o *couplet* final,
Pois com uma apoteose
Esta peça se descose
E termina muito mal.

(A orquestra executa a introdução da copla, e Laura começa a cantar, mas é interrompida por vozes que se levantam de todos os ângulos da sala, protestando.)

ESPECTADORES – Fora o *couplet*: venha a apoteose! A apoteose!

MELO – A apoteose o povo exige! A apoteose é de rigor!

LAURA – Tem razão: *noblesse oblige*...

(Apontando para o fundo.)

Aquele é o reino do Amor!

(Mutaçãõ. Apoteose)

Quadro 10

[(Cai o pano)]¹⁰⁵

E em *O Tribofe* esse efeito ocorre também ao final, quando a menina interiorana Quinota fecha a peça remetendo ao autor:

GOUVEIA – E o *couplet* final?

QUINOTA – As revistas de ano nunca terminam com um *couplet*, mas com uma apoteose. (Vindo ao proscênio.) Minhas senhoras e meus senhores, o autor quis manifestar o seu respeito por dous brasileiros ilustres falecidos em 1891...

¹⁰⁵ Ibidem, 532.

(Apontando para o fundo.) Benjamim Constant e Dom Pedro de Alcântara (Mutação.)

QUADRO DUODÉCIMO

Apoteose.¹⁰⁶

E existem rápidas menções, como a de Colomi em *Comeu!* (1901):

CARNAVAL – Vamos l ! (A Momo.) Está dito?

MOMO – Vamos!

COLOMI – Em marcha para dar mais efeito   mutação!¹⁰⁷

Para além das referências   estrutura ou procedimentos do gênero, há momentos em que a própria relação palco-plateia   evidenciada, como na revista *Fritzmec* (1888):

O AMOR – Ao ver surgir esta figura,
Que há tantos séc'los a pintura
Vulgarizou,
O espectador menos esperto
De si pra si logo decerto
Disse quem sou.
Mas, pelo todo, me parece
Que esta figura não conhece
Ali o senhor...

(Aponta para um espectador qualquer.)

Se bem que o caso seja raro,
Eu, pelas d vidas, declaro
Que sou o Amor.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Idem, 1986, p. 179.

¹⁰⁷ Idem, 1987, p. 161.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 379.

A mecânica da montagem também não é esquecida. Veja-se a seguinte passagem da revista *Viagem ao Parnaso*:

ALBINO

A menina quer saber quem eu era? (Ao repente da orquestra.) Faz o favor de tocar em surdina a música do "Era no outono quando a imagem tua."? Aquela? Trá lá lá rá lá rá. (Recita ao som da música.)¹⁰⁹

Por esses exemplos pode-se deduzir que a linguagem épica e a relação mais direta com o público dava aos intérpretes uma liberdade maior de improviso do que nas peças de estrutura mais dramática e com personagens fixas. O resultado era tão favorável que Arthur Azevedo escrevia cenas e personagens já vislumbrando as características e habilidades de seus intérpretes – como sempre se fez no teatro popular, inclusive nas origens desse gênero. Nesse sentido, o teatro de revista foi responsável por influenciar o estilo de interpretação no Brasil, sendo associado a uma espécie de “jeito brasileiro” de atuar, que transcendeu a história do gênero.¹¹⁰ Podemos identificar parte desse estilo nacional pela postura épica do ator, que interfere na relação entre público e ficção, criando um ruído na composição da personagem, fazendo esta oscilar entre sujeito e objeto, porque em alguns momentos a personagem é um ser que age dentro da peça, em outros, apenas é comentada ou “deixada” por seu intérprete, que se comunica diretamente com o espectador. Um acontecimento marcante, que, de certa forma, sela essa trajetória, foi a montagem de *O rei da vela* (1933), de Oswald de Andrade, em 1967, pelo Teatro Oficina. O processo de trabalho do grupo teve como base de criação uma pesquisa feita pelos atores em torno de figuras características do país, experimentando também diversas linguagens. A encenação, dirigida por José Celso Martinez Correa, trazia cada um dos três atos oswaldianos dentro de uma linguagem diferente: circo, ópera e teatro de revista. O processo de criação fez com que Renato Borghi, um dos fundadores do grupo,

¹⁰⁹ Ibidem, p. 459.

¹¹⁰ Cf. VENEZIANO, 1991, p. 184.

retomasse a ligação que havia tido, como espectador, com o teatro de revista durante a juventude, no Rio de Janeiro. Nessa experiência, Borghi viu ressurgir um passado que ele havia deixado para trás e utilizou, então, na sua personagem Abelardo, todo o repertório que tinha na memória do estilo de interpretar e da postura dos atores a que assistia na Cinelândia, no Rio de Janeiro (CANDEIAS).

Pela visão de Borghi, o jeito brasileiro caracteriza-se por essa penetração do ator na personagem, porque o brasileiro, em sua opinião, mesmo quando adota uma postura contida e tenta ser elegante, sempre deixa “vazar uma cafajestagem”, que perfura a imagem formal. E assim, complementa: “E eu entendi que sou um ator brasileiro. Então, acho ridículo eu fazer um mordomo inglês. Se eu fizer, faço de brincadeira, como um brasileiro curtindo o mordomo inglês”¹¹¹. Na conclusão falaremos sobre a relação que essa postura na atuação tem com a situação social do brasileiro, com seu comportamento e com os dramaturgos que estudamos.

Além da interpretação, os tipos também ganham importância no teatro de revista brasileiro. Dentre as muitas personagens criadas por Arthur Azevedo, em sua história como autor de revistas de ano, algumas se tornaram clássicos nacionais, das quais Veneziano (1991) destaca o malandro, a mulata, o caipira e o português.

ENREDO DA REVISTA

Mesmo o enredo sendo menos importante que os quadros relativos aos acontecimentos, há revistas em que Arthur Azevedo investe mais em sua elaboração, como em *Fritzmac*, escrita com Aluísio Azevedo, cujo prólogo se estende por três quadros, “atrasando” a chegada das personagens ao Rio de Janeiro, onde os acontecimentos serão revistos. Outro caso em que o enredo tem bastante peso é o da revista *O homem* (1887), que, inspirada no romance homônimo de Aluísio Azevedo, mostra a busca do Conselheiro Pinto Marques por

¹¹¹ Idem, 2007, p. 114.

um casamento para solucionar a paixão que sua filha sente pelo próprio irmão. Logo no início já sabemos que, devido ao risco do amor incestuoso, ele enviou o filho para Portugal e manteve a filha consigo, no Rio de Janeiro. Um médico o aconselha a conseguir um marido para ela. Saem, então, o conselheiro e sua filha andando pela cidade à procura de algum candidato. Apaixonada como está, ela, evidentemente, recusa todos os homens que ele sugere. E assim segue a revista até a resolução, quando o filho reaparece em companhia de Dona Libânia, mãe do rapaz, e ela revela que sempre escondeu do Comendador que o menino era filho de outro homem. Assim, resolve-se o problema, porque os dois jovens podem se casar. A diferença desta revista para a grande maioria é que ela se concentra o tempo todo no enredo, que acaba sendo o principal motor da peça. Há passagens com suicidas, abolicionistas, a Colônia portuguesa, um padre, os jornais, os teatros e com diversos outros elementos citadinos, muitas vezes alheios ao destino do Conselheiro e sua filha Magdá. Porém, esses acontecimentos são sempre acompanhados pelas duas personagens, que não se dispersam, nem saem de cena, porque são também os compadres da revista. A intriga desse pai em busca do casamento que poderá curar a filha é muito mais presente no escopo desta revista do que outros enredos também interessantes como, por exemplo, o de *O Tribofe*, que se transformou, depois, na base da burleta *A capital federal* (1897).

O Tribofe mostra a chegada de uma família interiorana ao Rio de Janeiro, tendo como objetivo encontrar o homem que havia prometido se casar com Quinota, a mocinha da família. Nessa revista os compadres, Frivolina e Tribofe, não fazem parte do enredo de base, então, há cenas em que não vemos a família. Outra diferença entre essa revista e *O homem* é que os protagonistas do enredo de *O Tribofe* se dispersam, criando um novo objetivo, paralelo ao primeiro: encontrarem-se um ao outro. Acompanhamos, então, o passeio de Frivolina e Tribofe; a trajetória da mulata que veio com a família e foi seduzida por um carioca; as aventuras de Eusébio, o pai da moça interiorana, que se deixa seduzir por uma francesa; e, indo e voltando conforme as reviravoltas da história, a busca

pelo reencontro entre a jovem Quinota e Gouveia, seu pretendente fugidio. Essas diferenças dão uma dinâmica muito diversa às duas peças. O que não retira de *O homem* o caráter de revista, já que ela contém os elementos principais do gênero, que, como dissemos, tem uma estrutura flexível.

Outra revista de Arthur Azevedo que merece um comentário a respeito do enredo é *Mercúrio* (1886), escrita em parceria com Moreira Sampaio. A intriga baseia-se num curioso desafio lançado por Raposo a um pretendente à mão de sua filha:

RAPOSO – Arria! (Ajuda o carregador a arriar o cesto no centro da cena. Ao carregador.) Aqui está o carroto. (Paga-lhe.) Podes ir. (O Carregador sai).

FONSECA – Que papelada é esta?

RAPOSO – Como o senhor não ignora, ou, pelo menos, não deve ignorar, a revista-de-ano é um gênero teatral genuinamente francês. Pois bem: mandei buscar a Paris... quanta revista impressa pudesse ser ali encontrada... O senhor não tem que fazer... vive dos seus rendimentos... Em três ou quatro meses pode ler tudo aquilo... e depois desse trabalho, dou uma perna ao diabo se não estiver habilitado a escrever também uma revista... (Apertando-lhe a mão.) Adeus! Deixo-o com aquela biblioteca... A mão de minha filha está ali no meio daquelas brochuras... Está ali a sua felicidade... Estão ali os elementos para um novo *Bilontra*. Aproveite-os, e, sobretudo, lembre-se de que a condição que lhe imponho é irrevogável e formal!... O Senhor Fonseca só será meu genro depois que me apresentar a sua revista de 86!...

FONSECA – Mas, senhor!...

RAPOSO – Nem mais uma palavra! Estamos em janeiro. (Da porta.) Faça uma revista!... (Sai.)¹¹²

¹¹² AZEVEDO, 1983, p. 172-173.

Ele fica desesperado, vendo-se impotente diante da exigência do pai de sua amada, até que o cesto e as brochuras dão vida a Frivolina, a musa das revistas de ano, que diz que irá ajudá-lo a escrever a revista.

A ideia de inserir um desafio incomum para o pretendente aparece, um pouco alterada, em sua revista *Viagem ao Parnaso*, escrita três anos depois. Nesta, o pai da mocinha, adorador de poesia, quer um genro que faça o pedido de casamento em verso. E, na mesma linha, *Amor por anexins* (1870), considerada sua primeira comédia¹¹³, tem um pretendente que não consegue se comunicar sem usar provérbios. Sua amada impõe-lhe a condição de que ele a peça em casamento sem utilizá-los. No entanto, na revista *Mercúrio* a exigência inusitada do pai é mais do que o disparador do enredo, ela é o que faz com que todos os acontecimentos da revista estejam completamente integrados à trama. Já dissemos que isso não é uma exigência do gênero, que se caracteriza pela estrutura episódica, mas é interessante notar os diferentes modos com os quais Arthur Azevedo e seus parceiros compõem suas revistas. Esse mote de *Mercúrio* permite aos autores discutir o gênero, explorar os acontecimentos do ano e, automaticamente, desenvolver o enredo que se centra na busca de Fonseca pela realização do desafio proposto por Raposo. Os quadros episódicos não são apenas uma revisão do ano anterior, eles são também etapas percorridas por Fonseca em seu objetivo de escrever a revista e se casar. Embora a escrita não explore tal aspecto e traga muito mais quadros relativos aos acontecimentos do ano anterior, essa ligação entre enredo e os quadros faz com que *Mercúrio* seja uma revista que dialoga igualmente com o épico e o dramático. Enquanto as outras são, em essência, mais épicas, porque narram os acontecimentos, esta tem na narração dos acontecimentos um dos elementos da ação dramática, do enredo de base. No decorrer da peça isso não fica muito evidente e pouco muda em relação às outras revistas, porque os autores utilizam muito mais cenas com *Mercúrio* e *Cupido* do que com Fonseca e Frivolina, mas, no fundo, o

¹¹³ MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 14.

leitor/espectador sabe que os objetivos destes é que movem a missão daqueles em sua passagem pelo Rio de Janeiro.

Mercúrio é um caso atípico, em que o enredo está por trás de toda a revista, mas mesmo nas outras, que possuem muitos quadros autônomos, com temas e personagens que não voltam em outros momentos, o enredo não é mero pretexto, é um complemento importante. Os quadros que se referem ao cotidiano do Rio de Janeiro e do Brasil são mais valorizados, afinal, trata-se de revistas de ano. Entretanto, o fato de dividir espaço com as músicas e os quadros autônomos não tira do enredo sua relevância, nem a possibilidade de se desenvolver com qualidade.

A ESTRUTURA DA REVISTA E O CONTEXTO BRASILEIRO

No que diz respeito à forma, o teatro de revista tem uma correspondência mais imediata com a sociedade brasileira de sua época do que a dramaturgia fechada, sobretudo quando esta tem como preocupação a causalidade e a concentração espacial e temporal. Fatores como a prática do favor, os privilégios, o paternalismo, a convivência contraditória entre o regime escravista e os ideais capitalistas davam pouca margem à criação de relações intersubjetivas e à existência de sujeitos autônomos, especialmente entre os das classes intermediárias.¹¹⁴ Tal situação deixou resquícios depois da abolição da escravatura, pois muitos de seus valores estavam já arraigados na sociedade brasileira – que, por sua raiz ibérica, tendeu desde sempre para o personalismo e para a adoção de critérios afetivos nas atividades públicas, que deveriam ter natureza mais objetiva.¹¹⁵ Esse contexto criou, portanto, relações bastante diversas das que fundamentam o drama pós-Renascimento, gênero que acabou

¹¹⁴ Analisando a relação de dominação de um proprietário de terras com um de seus dependentes, Maria Sylvia de Carvalho Franco comenta que “[...] o fabricar de lealdades e fidelidade por meio de um processo cumulativo de recíprocos encargos e favores promovia, sucessivamente, a eliminação completa da possibilidade de um existir autônomo”(FRANCO, 1997, p. 94).

¹¹⁵ Cf. HOLANDA, 1995, p. 29-40.

influenciando também alguns modelos de comédia, ainda que este gênero não se construa baseado nos mesmos critérios. E a estrutura épica da revista prescinde completamente de tais pressupostos. Sua flexibilidade contribui para a fácil adaptação a contextos diferentes, mas no caso brasileiro esse caráter flexível é ele próprio o motivo de haver um encaixe entre a forma do gênero e a realidade brasileira, porque as relações, os ideais e as identidades do país são oscilantes, podendo tomar uma forma diferente a cada momento.

Um dos grandes exemplos de expressão dessa identidade cambiante brasileira em nossa literatura é *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, conforme expõe Roberto Schwarz (2007). Tomando como ponto de partida as consequências do contexto brasileiro, que trazia a contraditória convivência entre o regime escravocrata e os ideais do liberalismo, Schwarz demonstra que o romance realista balzaquiano não tinha correspondência com a estrutura social brasileira e, por isso, gerava problemas ao ser utilizado como modelo pelos autores nacionais. Isso ocorria, afirma ele, porque as condições sociais que deram forma ao romance realista eram diferentes das brasileiras. Os motivos dessa diferença relacionavam-se com a classe de “homens livres” de que falamos, as pessoas que não eram nem escravo nem proprietários e dependiam de favores para sobreviver:

No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. – contra as prerrogativas do *Ancien Régime*. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais (SCHWARZ, 2000, p. 17).

Assim, ele aponta em *Senhora*, de José de Alencar e em algumas obras de Machado de Assis fraquezas oriundas dessa tentativa de dar forma à matéria brasileira por meio do modelo realista francês, que, por sua vez, exprime formalmente as relações e os valores de um mundo no qual o liberalismo está

consolidado (portanto, diferente do Brasil, onde a escravidão e o favor contrariavam seus princípios básicos). O resultado, ainda segundo ele, é que esses romances brasileiros reeditam a incongruência do país. E a solução vem com a obra da maturidade de Machado de Assis, a começar pelas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o autor cria um narrador volúvel, que oscila entre ser e não ser, denomina-se um defunto-autor e escolhe a fisionomia que quer apresentar conforme o seu humor. Essa oscilação teria a ver com o fato de que ele pertence às classes privilegiadas e pode variar entre os valores burgueses, que ofereceriam um olhar mais objetivo e uma autonomia (a ele e ao leitor), e a postura autoritária do senhor de terras escravista, que, quando bem entende, altera seu caráter e até mesmo as “regras” do romance.

Partindo dos estudos de Schwarz sobre o tema e de conceitos de Theodor Adorno, José Antônio Pasta analisa algumas obras fundamentais da literatura brasileira, entre as quais o romance em questão.¹¹⁶ Apesar da evidente heterogeneidade dos autores, Pasta identifica a recorrência de uma característica comum a esses grandes romances nacionais: a existência de um herói que age dentro de um metamorfoseamento constante de caráter. Para ele, a volubilidade de Brás Cubas tem como fundamento a coexistência de regime escravista e ideias liberais na realidade brasileira, mas não é exclusividade da classe dominante. Diante dessa existência dos dois regimes, o indivíduo se vê entre dois modos de compreensão de sua relação com o outro. Por um lado, o regime capitalista moderno, que pressupõe a separação e a distinção entre o mesmo e o outro; por outro lado, o regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, que corresponde aos laços do patriarcalismo escravista. E o resultado apontado por Pasta leva a um ponto de vista interessante para nosso trabalho:

Salvo engano, a única saída – aliás comprovada por nossas

¹¹⁶ O *Ateneu*, de Raul Pompéia; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa são as principais.

personagens – é construir uma espécie de pequena equação (que se poderia facilmente chamar de paralógica) que diz: o outro é o mesmo – fórmula pela qual se satisfaz *ao mesmo tempo* à requisição da *diferença* e à requisição da *ausência de diferença* entre o mesmo e o outro. *O outro é o mesmo* ou, simplesmente invertendo, *o mesmo é o outro*, eis aí a resposta que todas as nossas personagens dão à *esfinge* brasileira: elas são elas mesmas sendo igualmente o outro que lhes faz face, de modo que se pode dizer que elas se formam *passando* no seu *outro*: *elas vêm a ser tornando-se o outro*. É assim que elas são tomadas numa espiral ou num turbilhão de mutações que não conhece verdadeiramente ponto de parada. [...] Mas se, por acaso, essa pequena lógica que procuro desenvolver tivesse alguma consistência, poder-se-ia formular essa frase como segue: *se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser* (PASTA, 2000, p.19-20).

Mesmo tendo em consideração a maior complexidade desses grandes romances e que neles as questões apontadas são seu princípio de composição, a referência a essas leituras da obra de Machado de Assis ajuda-nos a pensar na facilidade com que a revista se adaptou à oscilação da realidade social brasileira. Porque sua forma não reproduz o pensamento e as relações liberais. É um gênero flexível, que, aos poucos, foi absorvendo marcas locais, com os tipos nacionais e a interpretação dos atores, de que falamos anteriormente. Dos anos 1918 em diante é que ganhou uma identidade mais reconhecidamente própria do Brasil na revista *Carnavalesca*¹¹⁷, mas foi, desde o início, perfeitamente adequado para exprimir a matéria brasileira. Utilizando-se da narrativa épica para saltar pelos problemas cariocas e nacionais, com críticas em chave cômica e dialogando diretamente com o público. E, como vimos, é um gênero que explora intensamente aquela postura que Martins Pena aponta em *Os ciúmes de um pedestre*, satirizando acontecimentos conhecidos do espectador, zombando das mazelas cariocas e brasileiras, apresentando a caricatura viva e abrindo espaço para uma relação permanente de contato entre palco e plateia. Por tais motivos é que podemos dizer que a opção de Arthur Azevedo por esse gênero foi o que permitiu

¹¹⁷ Cf. VENEZIANO, 1996, p. 60-96.

a ele retratar a oscilante realidade brasileira, em obras que alinham forma e conteúdo, sem choques internos, e traduzem para a cena a legítima voz popular brasileira.

OPERETAS

No início de 1865 estreou no Rio de Janeiro uma montagem francesa da opereta *Orphée aux Enfers*, com música de Offenbach e texto da dupla Hector Crémieux e Ludovic Halévy. Esse gênero, que dá maior importância à música do que ao texto falado, havia se consagrado na França em 1858, não muito antes, portanto, de chegar ao Brasil.¹¹⁸ E a boa recepção do público brasileiro atraiu a vinda de novas montagens, de países como França, Itália e Áustria, tomando conta do palco do Alcazar Lírico durante mais de vinte anos.¹¹⁹ A opereta de Offenbach era uma paródia ao mito de Orfeu, o que parece ter servido de ensejo para uma releitura paródica que também faria bastante sucesso no Brasil. Quem a escreveu foi o ator Francisco Correia Vasquez, aproveitando a música original, mas transpondo a ambientação e as personagens para o Brasil. Sua versão, chamada *Orfeu na roça*, estreou em 1868 e é assim descrita por João Roberto Faria (2001, p. 146): “A irreverência é total, num enredo colado ao texto original, mas ‘acomodado’, como se dizia na época, aos costumes e tipos brasileiros da roça”.

Depois do *Orfeu*, de Vasquez, diversos autores passaram a escrever paródias às operetas francesas que estreavam no teatro Alcazar Lírico, mas o grande autor brasileiro desse gênero foi Arthur Azevedo. Inicialmente ele seguiu a

¹¹⁸ Segundo o *Dicionário de teatro brasileiro* (OPERETA. In: GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006. p. 226-227), esse gênero é uma evolução das apresentações que o alemão Jacques Offenbach realizava desde 1855, no Théâtre des Bouffes-Parisiens, como contraponto à ópera-cômica e ao *vaudeville*. E a classificação dada por ele era *opéra bouffe*. As peças iniciais são “[...] de um ato, de tom satírico ou farsesco, nas quais apresenta, em média, oito números musicais, executados por uma orquestra composta por dezesseis músicos”.

¹¹⁹ Cf. FARIA, 2001, p. 146.

linha da paródia, depois passou a escrever obras originais, com temas, personagens e composições musicais brasileiros.

Suas operetas paródicas mais conhecidas são *A filha de Maria Angra* (estreada em 1876), escrita a partir de *La fille de Madame Angot*, de Sjarudin, Clairville e Koning, com música de Charles Lecocq; *A casadinha de fresco* (estreada em 1876), paródia de *La Petite Mariée*, de Leterrier e Vanloo, também com composição musical de Lecocq; e *Abel, Helena* (estreada em 1877), a partir de *La belle Hélène*, de Meilhac e Halévy, com música de Offenbach.

A paródia remete, evidentemente, a uma outra obra, carregando, portanto, duas camadas contrapostas, a da obra a que se lê/assiste e a que se refere à obra parodiada. No caso dessas operetas paródicas brasileiras, existe um contorno social que amplia seu significado. Não se trata apenas de uma peça que relê, por exemplo, uma opereta de Offenbach, trata-se de uma montagem brasileira que reinterpreta o texto e, sobretudo, a encenação francesa – esta apresentada no país e extremamente valorizada pelos brasileiros. Se a população podia ir ao Alcazar, aplaudir o estrangeiro, com tudo o que envolve de pompa quando se trata da cultura francesa, também poderia assistir à montagem paralela, que tirava o “*glamour*” da obra original, deixando a história bem mais próxima e trivial, sem abrir mão da boa música e acrescentando novas qualidades humorísticas, por meio desse contraponto à encenação estrangeira.¹²⁰ Nesse sentido, o comportamento de Arthur Azevedo e dos outros autores brasileiros desse tipo de paródia parece estar simbolicamente expresso na maneira como Frivolina, a musa das revistas de ano, transforma um russo para que este seja seu colega *compère*, em *O Tribofe*:

FRIVOLINA – [...] Psiu! Oh! doutor! doutor!...

¹²⁰ As operetas estrangeiras eram também paródias de mitos e de outras óperas, mas tinham, no Brasil, uma valorização que transcendia seu caráter bufão. As encenações representavam a oportunidade de um contato com a arte francesa, no teatro denominado *Alcazar Lyrique*, onde não apenas as montagens eram estrangeiras, como os programas traziam textos inteiramente em francês (VENEZIANO, 2000).

A VOZ DE TRIBOFE – Hein? É comigo?

FRIVOLINA – Sim, senhor. Faz favor de vir até cá?

A VOZ – Lá vou. (Entra, saltando por cima da grade.)

FRIVOLINA – Que fazia ali o senhor?

TRIBOFE – Estava examinando umas pedras encontradas aqui no Morro de Santo Antônio... Parece-me que descobri uma mina de ouro...

FRIVOLINA – Não é o primeiro que diz que há neste morro uma mina... Mas vejo que não me enganei; o senhor é um naturalista...

TRIBOFE – Naturalista viajante... Não é por me gabar, mas olhe que sou um sábio como não os há muitos na Rússia.

FRIVOLINA – Ah! é russo? Nesse caso deve ter um nome acabado em off?

TRIBOFE – Efetivamente. Chamo-me Triboff.

FRIVOLINA – Triboff? Com dous ff?

TRIBOFE – Sim, senhora.

FRIVOLINA – Pois vai perder um.

TRIBOFE – Um quê?

FRIVOLINA – Um f. Vai perder um f e ganhar um e. O seu nome será Tribofe. T, r, i, tri, *b, o, bo, f, e, fe.*

TRIBOFE – Ora essa! E por quê?

FRIVOLINA – Porque assim o quero. Deixarás de ser um sábio naturalista, e tomarás sucessivamente todas as fisionomias e personalidades do tribofe. Farás em minha companhia a revista de 1891.

[...]

FRIVOLINA – Estás pronto a acompanhar-me?

TRIBOFE – Pronto! Mas que papel me reservas? Que vem a ser isso de tribofe?

FRIVOLINA – Ouve...

RONDÓ RECITADO

Sabichão que se estafe e se esbofe,
Desejoso de tudo saber,
O novíssimo termo tribofe
- Em nenhum dicionário há de ver.
Como gíria de *sport* aplicá-lo
Tenho visto, e somente indicar
A corrida em que perde o cavalo
Que por força devia ganhar;
Mas a tudo se aplica a palavra,
Pois em tudo o tribofe se vê;
Qual moléstia epidémica lavra,
E não há quem remédio lhe dê.
Na política há muito tribofe,
Muito herói que não sente o que diz,
E o que quer é fazer regabofe,
Muito embora padeça o país.

[...]

No comércio, nas letras, nas artes,
Há tribofe, tribofe haverá,
Que o tribofe por todas as partes
E por todas as classes irá!
Mas nenhum sabichão que se esbofe,
Desejoso de tudo saber,
O novíssimo termo - tribofe
- Em nenhum dicionário há de ver.

TRIBOFE – Mas, pelo que dizes, tribofe não é pessoa, é coisa...

FRIVOLINA – E coisa, que será personificada por ti, ou antes, por nós.

TRIBOFE – Não deites mais na carta! Vamos!

FRIVOLINA – Vamos! (Dispõem-se a sair. Forte na orquestra. Mutação.)¹²¹

Dessa maneira, em seu processo de *brasileiriza o* operado pela musa das revistas de ano, o sábio naturalista russo passa a personificar uma gíria ainda não presente em dicionários e que denota nada menos que a trapaça. Nessa passagem,   arrancado de uma posi o honrosa, de sábio, para ser lançado   condi o de hábito desonesto. Mas sem dar muita importância a isso, afinal,   tudo uma brincadeira, que apenas põe tudo no mesmo patamar, puxando qualquer fetiche ou valoriza o de superioridade para o nível do trivial.

A rela o entre as operetas de Arthur Azevedo e as montagens estrangeiras que eram aplaudidas no teatro Alcazar não nos parece ter sido diferente. Tanto que, nas mãos de Azevedo, Madame Angot vira Maria Angu. E, sendo normalmente obras francesas, pode-se imaginar como a cultura do comedimento, da polidez, aliada   aura de superioridade que a admira o da popula o brasileira conferia a eles seriam um prato cheio para o humor dos autores nacionais. As tramas originais eram aproveitadas, assim como a música, mas as personagens eram “acomodadas” e algumas situa es também.

Arthur Azevedo aproveita-se bem dessa situa o. Em *A filha de Maria Angu* aparecem diversas frases “soltas” em francês. Isso era comum no cotidiano carioca, entretanto, no segundo ato, aparece uma personagem chamada Mademoiselle X (Madame Herbelin, na opereta original), que repete expressões de admira o em francês:

SAMPAIO – Pois   verdade, minhas senhoras; foi assim que o caso se passou, em plena praça, e com uma rapariga que se ia casar naquele dia!

LEONOR – Na roça dão-se coisas!

MADemoiselle X – *C’est incroyable!*

¹²¹ AZEVEDO, 1986, p. 52-55.

[...]

CIDALISA – Diante.

SAMPAIO – O tratante descobriu também que eu ia todas as noites jogar o vira-vira em casa de Lopes Boticário, e pôs-me a calva à mostra! Se eu não fosse autoridade e não tivesse dinheiro, estava a estas horas desmoralizado!

MADEMOISELLE X – *C'est incroyable!*

[...]

SAMPAIO – Antes de mais nada, tenho a dizer-lhes que o juiz municipal é um idiota; deve-me uns cobres emprestados, e tem medo de mim que se péla!

CIDALISA – Com efeito!

LEONOR – Na roça dão-se coisas!

MADEMOISELLE X – *C'est incroyable!*¹²²

Depois, a mesma Mademoiselle X usa a expressão para comentar sobre o francês falado por Sota, que diz tê-lo aprendido justamente no teatro onde se apresentavam as operetas francesas que vinham para o Brasil. Ele, que, como se vê, tem problemas para falar português:

SOTA – Boa noite! boa noite! Cada vez mais *béias*, mais *aebatadoias!* (A Chica Valsa.) *Góia* à deusa desta casa! (A Mademoiselle X.) *Bonsoir; passez-vous bien?*

MADEMOISELLE X – *Oh! quel français! C'est incroyable!*

SOTA – *Fancês* muito bom! **Apendi-o no Acazá!** *Tou aebatado!* Boa noite, seu Sampaio... você *tá* na *pesença* de um *home aebatado!* (Dá um pulo e pisa Sampaio.)

SAMPAIO (Gritando.) – Oh! muito arrebatado!

¹²² Idem, 1983, p. 145-146.

MADemoiselle X – *Quelle grâce!*¹²³

O uso dessas frases e o reforço da referência ao teatro Alcazar, acabam reacendendo a lembrança de que estamos em contato com uma peça que parodia uma encenação francesa. Em *La fille de Madame Angot*, a frase “C’est incroyable” é de Cydalise e aparece apenas uma vez, no início da cena. Arthur Azevedo opta por não traduzi-la e a transfere para outra personagem, que, repetindo-a algumas vezes, faz da frase um bordão. Além disso, Mademoiselle X usa essa e outras frases denotando indignação, surpresa e outros sentimentos de quem apenas expressa suas sensações sobre o que está sendo relatado. Sendo as frases em francês, isso ganha um efeito cômico, valorizado pelo tom pomposo normalmente associado a esse idioma (e a essa cultura), deixando os comentários da personagem destoantes do contexto da trama.

A relação com o idioma da obra original aparece também em outro momento, quando as personagens que criaram Clarinha, a filha de Maria Angu, comentam sobre sua educação:

CARDOSO – Foi criada como uma marquesa!

CHICA – Podes dizer uma princesa, porque o foi no colégio das irmãs de caridade.

GUILHERME – Razão pela qual ficou com um ligeiro sotaque francês que lhe dá muita graça.¹²⁴

A última frase não existe, obviamente, em *La fille de Madame Angot*. Além de fazer essas referências ao francês, remetendo à opereta original, Arthur Azevedo ambienta a história no Brasil, faz ajustes em pequenas ações dentro da trama e insere falas em estilo mais local, como no seguinte trecho:

¹²³ Ibidem, p. 147, 148, grifo nosso.

¹²⁴ Ibidem, p. 128.

BITU – Não creia nisso, Mestre Guilherme; fui hoje solto pela quinquagésima vez; mas é muito provável que me prendam daqui a pouco, logo que se distribua o *Imparcial*, para ser solto amanhã. E que fazem vocês, infelizes filhos de Maria Angu? **Que fazem vocês, que não reagem contra as arbitrariedades de um burlesco fanfarrão, arvorado em autoridade policial? Mas, ora adeus! diz o ditado “o boi solto lambe-se todo”; eu mesmo preso lambo-me bem...**¹²⁵

Depois das paródias, Arthur Azevedo escreveu operetas originais, adaptando o modelo ao contexto brasileiro, assim como ocorreu com o gênero em outros países. Para uma boa compreensão desses ajustes, vejamos parte do verbete dedicado à opereta no *Dicionário do teatro brasileiro*:

O estudo da produção operística do maior expoente do gênero no país, Artur AZEVEDO, permite o esclarecimento de algumas características da opereta, sob os vieses da criação original e da adaptação à cena brasileira: sua estrutura dramática, assentando-se na da ópera, permite o desenvolvimento de um enredo qualificado por traços estilísticos épicos, líricos e dramáticos e disposto cenicamente através de diálogos falados, cantos e danças (entre dezoito e vinte e três números musicais); salienta-se que a temática se refere, por via de regra, ao cotidiano do espectador e que a ação dramática constrói seu espaço e tempo dramáticos em correspondência a essa atualidade; desta forma, personagens, cenários e figurinos remetem o espectador ao seu próprio universo real, o qual é abordado de maneira notadamente alegre e otimista através do uso, em profusão, de recursos cômicos [...] (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 226-228).

Assim o faz Arthur Azevedo, mas suas operetas originais valorizam um pouco mais o enredo e as falas, sem deixar de apresentar os números musicais, em sua maior parte compostos por Sá Noronha, maestro português radicado no Brasil. As primeiras obras dessa parceria foram *A princesa dos cajueiros* e *Os noivos*, ambas encenadas em 1880. Segundo Magalhães Júnior (1966, p. 79), em

¹²⁵ Ibidem, p. 131, grifo nosso.

A princesa dos cajueiros Sá Noronha compôs, com letra de Arthur Azevedo, “[...] um dos primeiros sambas brasileiros – então chamados ainda ‘tangos’ – *Amor tem fogo*”.

Mas antes dessas obras, Arthur Azevedo escreveu, em parceria com Frederico Severo, *Nova viagem à lua* (1877), ainda com música estrangeira, de Lecocq, mas com enredo original. Esta opereta mostra o plano de Luís para levar seu pai, o velho Arruda, para o Rio de Janeiro, para que este se encontre com o pai de sua namorada e se le seu casamento. O problema é que Arruda prometera nunca mais pisar em solo carioca desde que tivera uma desavença com Santos, justamente o pai da amada de Luís. E Santos, por sua vez, já disse que não concordará com o casamento enquanto o pai do pretendente não for encontrá-lo pessoalmente. Luís e alguns amigos conseguem fazer Arruda acreditar que eles poderão levá-lo à lua e que, para isso, terão de fazer uma parada no Rio de Janeiro. Já em terras cariocas, acabam levando-o a um grupo ou bloco de carnaval, que tem a lua como tema, os *Netos da Lua*. Simulam a tal viagem, mas depois de mostrarem ao pai da namorada de Luís que conseguiram fazer Arruda ir até lá, revelam toda a verdade. O casamento é feito e Arruda perdoa o filho por tê-lo enganado, dando-lhe como dote o dinheiro que concedera aos jovens para que o levassem à lua. Arruda e Santos não fazem as pazes, mas tudo termina bem, com um jongo – composto especialmente para a montagem pelo Professor Doutor Henrique Mesquita. Além de a música final ser nacional, a peça tem a figura do interiorano brasileiro, o carnaval, o Rio de Janeiro, suas festas, o malandro e a cocote francesa, que seduz o visitante, entre outros elementos imediatamente reconhecíveis como típicos do Brasil.

O jongo marca também a abertura de *Os noivos*, estreada em 1880 e descrita por Arthur Azevedo como uma opereta de costumes. O enredo se passa numa fazenda no interior da província do Rio de Janeiro e tem como foco dois casais jovens e as idas e vindas para que consigam ficar com a pessoa que amam. Eles prometem casamento, depois acabam se apaixonando por outra pessoa, invertendo, assim, os pares originais. Mas até que isso seja realizado, ao final da

opereta, ocorrem reflexões, medos, quiproquós e discussões. No meio há uma divertida mulher solteira um pouco mais velha, que fica tentando pegar alguma sobra nessas trocas de casais. Fugindo um pouco ao padrão do autor e do gênero, há momentos com diversos apartes dos jovens, que especulam sobre os sentimentos e impressões dos outros – o que tenderia a dar certo psicologismo à peça, mas isso é quebrado pelo tom geral da opereta e pelas músicas.

No final as confusões são desfeitas, os jovens ficam felizes e há uma revisão das trocas de casal, num movimento que lembra *Quadrilha*, poema que Carlos Drummond de Andrade escreveria no século seguinte¹²⁶:

O VIGÁRIO - Ah! aqui estão os namorados! mas...
expliquem-me!

FREDERICO - Muito facilmente: eu tinha prometido
casamento a Leonor...

LEONOR - E eu a Frederico.

O DOUTOR - E eu a Dona Francelina.

FRANCELINA - E eu ao Doutor Pinheiro.

FREDERICO - Mas vi Francelina...

LEONOR - Mas vi o Doutor Pinheirinho...

O DOUTOR - Mas vi Leonor...

FRANCELINA - Mas vi Seu Frederico...

OS QUATRO (Ao mesmo tempo, dando uma volta.) - E virei!
(O Tenente-coronel dá ordens a um negro, que se retira.)

PASSOS PEREIRA - Acharam-se juntos...

O TENENTE-CORONEL (Voltando.) - Envergonharam-se.

FREDERICO - Eu julguei que Leonor estivesse ressentida...

¹²⁶ *Alguma poesia*, obra na qual se insere o poema *Quadrilha*, foi publicada em 1930.

LEONOR - Eu, que Frederico me recriminasse...

O DOUTOR - Eu, que o Senhor Passos Pereira vinha buscar o cumprimento da minha promessa.

FRANCELINA – Eu, que o Doutor Pinheiro me tivesse atravessada na garganta...

OS QUATRO - E embatuquei!

O TENENTE-CORONEL - Mas perceberam agora que o desvio de suas promessas... era um deslumbramento; que o amor verdadeiro tem obrigação de ser eterno, como diz o Padre Vieira, e casam-se: Leonor com Frederico e Dona Francelina com o Doutor Pinheirinho... Reviraram. (Dão todos uma volta.)

OS NOIVOS (Abraçando-se.) - Com muito prazer.

O MESTRE-ESCOLA - Não entendo...

O VIGÁRIO - Também não é preciso... Os três casamentos far-se-ão no mesmo dia...

FREDERICO - Três! Qual é o outro?

RAIMUNDO (Apresentando Dona Maria.) - O nos... o nosso.

DONA MARIA - Eu e Mundico. (Abraços, apertos de mão, parabéns, etc.)

O VIGÁRIO - Três casamentos, noventa mil réis.

DONA MARIA - Vou escrever à minha irmã das Laranjeiras. (Volta o negro trazendo um violão, que entrega ao Vigário, e uma rabeça, que entrega ao Mestre-escola.)¹²⁷

E, em vez do cançã, que era sempre utilizado por Offenbach, o que encerra *Os noivos* é um cateretê.

¹²⁷ AZEVEDO, 1983, p. 554-555.

A trama da opereta *O Barão de Pituaçu* (1887) traz Milu e Alberto, um casal interiorano que foi morar no Rio de Janeiro. A esposa se queixa de que o marido mudou, dando-lhe menos atenção nessa vida na corte. Ele tem uma amante e costuma deixar Gouveia, seu amigo, em companhia da esposa. No entanto, este se apaixona por ela e conta-lhe toda a verdade. Aparece o tio baiano de Alberto, Bermudes, que fica sabendo da situação e resolve intervir. Ele consegue separar o sobrinho da amante francesa, Jeannette, utilizando-se do auxílio do moleque José, um criado da casa que já recebeu liberdade e segue com a família por vontade própria. No plano que arquitetam, o negro veste trajes extravagantes e diz ser Barão de Pituaçu. Jeannette acredita nele e, por causa desse novo amor, que promete mais financeiramente, rompe com Alberto, marido de Milu.

E José manipula também Gouveia, trocando uma carta sua de mãos e escrevendo a ele em nome de sua patroa, marcando um encontro nos fundos de sua propriedade. No final, Gouveia vai ao tal encontro e toma uma surra de José, do Feitor e do Cozinheiro, que fazem isso fingindo pensar que fosse um ladrão. Dessa forma, Arthur Azevedo utiliza-se do moleque José dentro de uma longa tradição da comédia. O criado, mais esperto que os amos, que articula para conduzir a história à sua maneira, aparece desde Aristófanes, passando pela comédia nova, *commedia dell'arte*, por Molière, e por muitos outros autores. O comediógrafo francês, por sinal, é lembrado por Alberto um pouco antes do final da opereta – talvez por ter servido de inspiração à criação de José, uma versão mais elaborada e aprofundada de Mascarillo, que pouco aparece na curta peça de Molière:

ALBERTO – Hás de convir que o moleque saiu-se perfeitamente... Lembrou-me o Mascarillo das *Preciosas ridículas*. Entretanto, meu tio, um matuto lá dos sertões do norte da Bahia, nunca leu Molière.¹²⁸

¹²⁸ Ibidem, p. 154.

Se há a valorização da esperteza do criado, há uma romantização do interiorano Bermudes, que divide com aquele a condição de “herói”. Sua superioridade é delineada pela capacidade de restabelecer os laços verdadeiros do jovem casal, perdido no ambiente desagregador da corte, e em pequenos trechos, como o relato que faz de sua conversa com o ministro:

BERMUDES – Eu fui. Bati. Veio um *sordado* e *preguntó* o que eu queria. *Falá* a sua *insolência*, o *sinhô* ministro. Sua *insolência* não fala a ninguém! *Apois*. E eu já ia me *arretirando*, quando o ministro mesmo me chamou da janela. Subi, e ele *preguntou-me* o que desejava, mas que falasse depressa, porque ele estava muito atropelado. – Não diga isso, *sinhô* ministro: vossa *insolência* nunca viu atropelo. Atropelo é um *home* a cavalo, o cavalo empacado, a *muié* na garupa, uma criança no braço, o chapéu de só aberto, uma porteira rezinguenta, um charco *adiente*. Isso é que é atropelo. O ministro começou a rir como um perdido e uns *home* que *tava* lá também *começou* a rir... e parece que foi por isso que me escutou com tanta atenção. O *doutô* Gouveia nunca em sua vida falou ao ministro, nem entregou a papelada a ele. Ele só conhece *Doutô Gouveia* de nome, e por *siná* que lhe fez umas *osenças* muito *feia*. Eu contei a ele toda a minha questãozinha das *terra*. O *home* ficou irado e prometeu que *amenhá* mesmo tomaria as *porvidências*, e que eu fosse *na* Secretaria. Quando eu disse a ele que o *doutô* Gouveia me pediu cem mil réis pra *dá* a um empregado, o ministro deu um pulo na cadeira e disse que vai *proibi* pelas *foia* que o patife tenha entrada na repartição. (Ouvem-se pancadas e gemidos.)¹²⁹

O público ouve essa espécie de sentença dada pelo ministro a Gouveia e, ao mesmo tempo, começa o castigo físico que este recebe de José, do Feitor e do Cozinheiro. Esta opereta dá uma importância maior à punição da personagem que se interpõe ao bom andamento do relacionamento. Normalmente, o foco está mais no final feliz do que na eliminação dos obstáculos que a ele se opõem.

¹²⁹ Ibidem, p. 158-159.

A OPERETA E O CONTEXTO BRASILEIRO

Nos textos das operetas paródicas de Arthur Azevedo já há uma transposição de ambiente e nomes de personagens, que estabelece um tom zombeteiro na relação com os originais. E em cena suas operetas ganhavam ainda mais força, porque tinham como referência as montagens que se apresentavam no Rio de Janeiro. Isso tirava o *glamour* dos estrangeiros e, sobretudo, do público do Alcazar Lírico, que parecia buscar ali um contato com o mundo europeu. Ao mesmo tempo em que algumas pessoas, como o escritor Joaquim Manuel de Macedo, queixavam-se “dos trocadilhos obscenos, dos canções e das exibições de mulheres seminuas”(MENEZES, 2007, p. 74), referindo-se às *cocottes* francesas que cantavam e dançavam com sensualidade naquele teatro, havia uma grande valorização de requinte a ele ligada, como demonstra a pesquisadora Lená Medeiros de Menezes:

[...] a revista *Ba-ta-Clan*¹³⁰ aplaudia sua existência [do Alcazar] não só pelo fato de o teatro possibilitar diversão em uma cidade onde elas praticamente inexistiam, como por fazer a capital brasileira tomar contato com **artistes d'élite**, como Aimée, Delmary, Margueritte Bourgeois, Lovato, Rissette, Adèle Escudero, Duchaufont, Mathilde Poppe e outras, principalmente à época em que o Alcazar foi dirigido por Monsieur Arnaud.¹³¹

Indo mais longe na valorização da cultura francesa, há um trecho da *Revista dramática*, que Menezes também registra:

O teatro agora não é mais um palanque de saltimbancos adestrados no jogo de pilhérias grosseiras [...]; pelo contrário,

¹³⁰ A autora explica que o periódico *Ba-ta-clan*, “[...] dirigido por Charles Berry, tinha coluna intitulada *L’Alcazar em robe de chambre*, com matérias dedicadas às atrizes do Alcazar. Observe-se que *Ba-ta-Clan* era, também, o nome de uma das operetas de sucesso de Offenbach, que estreou no Théâtre des Bouffes Parisiens em 1855, satirizando as práticas políticas às convenções da ópera tradicional”(Ibidem, nota à p. 88).

¹³¹ Ibidem, p. 74, grifo nosso.

é um recinto onde, ao passo que nos distraímos, corrigimos os costumes, aprendemos a dar valor às mais delicadas manifestações de inteligência e de arte e, sobretudo, a esse apurado bom gosto que diverte e educa insensivelmente as plateias.¹³²

Reforçando essa ideia, Menezes (2007) relata que os anúncios sobre a programação do Alcazar Lírico no *Jornal do comércio* eram escritos em francês.

É curioso notar que, embora as operetas estrangeiras fossem já paródias de outras obras, as paródias que os brasileiros delas fizeram remontam ao teatro de feira de Paris, quando os atores das barracas zombavam das encenações e dos trejeitos dos artistas da *Comédie-Française*. E foi também nas feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent, por volta de 1714, que René Lesage, ao conseguir o direito de ter canto nas suas apresentações, acabou criando um gênero que foi posteriormente denominado ópera-cômica (CAMARGO). A *opéra comique* migrou depois para o palco, ganhou adaptações e se tornou um “gênero sério”, mais dramático. Curiosamente, a opereta (ou ópera bufa) de Offenbach surgiu, como já dissemos, justamente em contraponto à seriedade do *vaudeville* e dessa ópera cômica transformada pelo tempo e que tomava, então, os palcos de Paris. Vejamos se é possível resumir e dar mais clareza a essas idas e vindas: As operetas brasileiras retomaram o espírito de rebaixamento do teatro de feira, para parodiar operetas francesas. Essas operetas surgiram mais ou menos com o mesmo espírito, em resposta à seriedade com que se formalizou a ópera cômica, um gênero que havia nascido justamente na feira e que, portanto, tinha antes também esse espírito.

Sendo assim, com as paródias, os autores brasileiros zombavam da montagem estrangeira, mas seu alvo mais certo acabava sendo muito mais a aura de seriedade e *glamour* que parte do público atribuía ao “mundo” do Alcazar do que a estética das encenações estrangeiras – muito embora ela também não escapasse a eles.

¹³² Ibidem, p. 77.

Já em suas operetas originais, Arthur Azevedo utilizou como base elementos significativos do Brasil, incluindo tipos e temas que viria a explorar nas revistas e comédias, como o homem casado que se deixa seduzir pelas francesas do Rio de Janeiro ou o contraponto entre o caipira e a cidade. Em termos estruturais, reduziu a supremacia da música sobre o texto, sem dela abrir mão, e deu à cadência dramaturgica um ritmo mais local, menos direto e em tom menos comedido que o francês. Algo que teria de acontecer naturalmente pela presença de personagens e temas brasileiros, que são por ele mais explorados e menos sacrificados ao ritmo do verso e das músicas do que nas operetas estrangeiras. E a possibilidade de compor a obra a partir de uma situação local é bem diferente de adaptar uma trama pronta, criada em outro contexto. De qualquer modo, percebe-se em suas operetas originais um ritmo mais suave, um tom mais cotidiano, que faz pensar na descrição que Holanda faz da influência exercida pelos escravos sobre os portugueses em solo brasileiro, trazendo uma “suavidade dengosa e açucarada” que “invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial”, encontrando meios de se exprimir também nos domínios da arte e da literatura “principalmente a partir do Setecentos e do rococó”(HOLANDA, 1995, p. 62). Aproveitando essas características e nuances locais, Arthur Azevedo imprime brasilidade à opereta, exercitando seu talento num gênero próximo porém diferente das revistas de ano, que o consagrariam tanto quanto este. E a capacidade de transitar por diferentes gêneros, contribuiu, evidentemente, para ampliar seu repertório, que alcança um nível altíssimo nas burletas *A capital federal* e *O mambembe*.

BURLETAS

A capital federal (1897) tem como base o enredo da revista *O Tribofe* (1892) e foi escrita por sugestão de Brandão, ator e diretor que atuou em diversas montagens e fazia muito sucesso, atraindo um grande público, por isso ficou conhecido como “Brandão, o popularíssimo”. Ele havia feito o papel de Eusébio na

montagem de *O Tribofe* e lamentava-se por não poder continuar a temporada, devido ao caráter perecível da revista, que se prendia aos acontecimentos do ano anterior. Arthur Azevedo acatou a sugestão e escreveu a peça, com alterações que assim descreve:

Escrevi então essa comédia, que é um trabalho, devo dizê-lo, quase inteiramente novo, pois o que aproveitei do *Tribofe* não ocupa a décima parte do manuscrito. Ampliei cenas, inventei situações e introduzi novos personagens importantes, entre os quais o de Lola, destinado à atriz Pepa; e o de Figueiredo, que escrevi para o ator Colás.

Como uma simples comédia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público, resolvi escrever uma peça espetaculosa, que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mais uma ocasião de fazer boa figura, e recorri também ao indispensável condimento da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela característica denominação de *maxixe* (AZEVEDO, Arthur. In: PRADO, 1986, p. 271).

Conforme expõe Rubens José de Souza Brito (2012, p. 229), o processo realizado por Arthur Azevedo para transformar a revista num outro gênero, denominado pelo autor de comédia opereta, levou à criação da burleta, “[...] uma nova forma dramática, híbrida, resultado da soma de características dos gêneros cômicos e musicados então em voga”. A burleta, explica Veneziano (1996) apoiava-se normalmente numa estrutura de enredo clássico, derivada da comédia nova e da *commedia dell’arte*, entremeada de músicas e baseada em temas nacionais.

A peça mostra a ida do mineiro Eusébio e sua família ao Rio de Janeiro, na tentativa de encontrar o carioca Gouveia, que prometeu se casar com a filha de Eusébio, Quinota, mas nunca mais apareceu. A estada dos interioranos na capital federal é cheia de aventuras que exploram o contraste entre o campo e a cidade, fazendo um retrato do Rio de Janeiro por esta perspectiva de transversalidade

com o universo rural. Nesse sentido, apesar das transformações, o espírito da revista é preservado, porque mantém-se a cidade como protagonista. As personagens são responsáveis por seus atos, mas muitas delas, sobretudo as que vêm do interior, acabam, como na revista de ano, sendo desviadas por costumes característicos do Rio de Janeiro, como as trapaças (ou tribofes) e seduções (o micróbio da pândega), que interferem com força em seus destinos.

Assim, pelo retrato e pelos temas, trata-se de uma comédia de costumes, mas bastante diversa das que escreveu Martins Pena, porque era teatro musical e, mais especificamente, por haver esse diálogo com o teatro de revista, que dá aos costumes um protagonismo marcante, já que eles são responsáveis por boa parte dos acontecimentos por que passam as personagens. Em Martins Pena os costumes são o modo de ser, que paira sobre as personagens, moldando-as, mas sem delas se desvencilhar. Em *A capital federal*, os costumes cariocas são protagonistas que conduzem as personagens, revelando as fraquezas destas e, por esse processo, ganhando valor relevante como questões de ordem coletiva, impregnados que estão no cotidiano da capital do país.

Mas não é apenas nesse sentido que o gênero revisteiro se faz presente em *A capital federal*. As perseguições e fugas, que aparecem em diversas peças do gênero, acontecem também nessa comédia. Tal característica fez com que Décio de Almeida Prado enxergasse uma ligação com “[...] o *vaudeville* de movimento, oposto ao de situação, inventado por Labiche em *O chapéu de palha da Itália*”¹³³. Proximidade formal que se pode mesmo reconhecer à leitura, até porque na comédia do autor francês também há um percurso realizado por interioranos na capital (Paris). Porém, tal trajetória poderia ocorrer em qualquer lugar, porque não vemos quase nada característico de Paris e sim os passos de Fadinard para tentar se livrar do problema que lhe apareceu. Além disso, em *O chapéu de palha da Itália* toda a corrida atrás do chapéu e os transtornos que isso causa poderiam ser evitados porque a solução sempre

¹³³ PRADO. In: AZEVEDO, Arthur, 1986, p. 176.

esteve perto do protagonista. Trata-se de um problema simples, que, devido aos enganos, ganha proporções maiores, perfazendo um movimento que Henri Bergson (2004, p.61) reconhece como um expediente da comicidade de situação típico do *vaudeville* e o compara a uma bola de neve. Em *A capital federal*, a família mineira vai ao Rio de Janeiro atrás do pretendente de Quinota e acaba, de fato, perdendo-se (física e moralmente). Depois de muitas idas e vindas, finalmente os três perdidos – Seu Eusébio, o pai da família, que se envolve com uma mulher da vida; Gouveia, o noivo fugidio e Benvinda, a criada que se deixara levar por um carioca que “lança mulatas”¹³⁴ – retornam para o grupo familiar, a fim de seguir para Minas Gerais. Lá, pretendem retomar a vida longe do Rio de Janeiro, aquela “[...] terra onde os *marido* passa dias e noite fora de casa...”¹³⁵, como pragueja em determinado momento dona Fortunata, a personagem interiorana mais firme diante das seduções e perigos da capital federal.

Dessa forma, os problemas por que todos passaram e, sobretudo, os motivos do incessante movimento, não eram ilusórios, como na peça de Labiche. E não se trata do movimento de uma personagem, que é seguida por outras. São vários movimentos (ou o movimento heterogêneo de um grande grupo) que, depois da dispersão, convergem novamente para um ponto comum, acrescidos do noivo de Quinota. E nesse reencontro há certa estabilidade, mas as coisas não voltaram a ser como antes. As personagens revelaram outra face de sua personalidade e, o que é mais importante, mesmo que elas consigam fechar os olhos para tudo o que aconteceu, a capital federal permanecerá em seu lugar, com todas as características que foram apontadas durante a peça. E isso diz respeito tanto aos moradores (como era, provavelmente, a maior parte do público que frequentava o teatro) quanto aos futuros visitantes, entre os quais talvez se possa incluir Gouveia, já que a jovem Quinota é mais flexível que sua mãe e diz ao futuro marido que poderá deixá-lo voltar de vez em quando para matar a

¹³⁴ “Lançar mulatas”, conforme especula Rodrigues na própria *A capital federal*, “é como quem diz atirá-la na vida, iniciá-la nesse meio...” (AZEVEDO, 2008, p. 96), com o que o lançador de mulatas Figueiredo concorda.

¹³⁵ Ibidem, p. 152.

saudade do “micróbio da pândega” – apelido dado ao acometimento que leva um homem a se perder nas seduções das mulheres da vida carioca. E esse movimento, característico da revista, é, em *A capital federal*, o que permite ao autor fazer um retrato do Rio de Janeiro numa relação de contraste entre o campo e a cidade. É este o tema que fundamenta essa comédia, cujo quadro final é uma apoteose – outro procedimento bem característico do teatro de revista.

A opereta também pode ter sua influência reconhecida em *A capital federal*, especialmente no final do segundo ato, conforme bem registra Décio de Almeida Prado:

[...] o baile a fantasia dado por Lola para festejar o Sábado de Aleluia, com o Seu Eusébio vestido de “princês” e Benvinda, nos trajes apropriados de Aída, aparecendo conduzida pelas mãos triunfantes de Radamés (Seu Figueiredo), é da mais pura cepa Offenbachiana (PRADO, 1986, p. 278).

Para ilustrar seu ponto de vista, compara a cena com uma obra do compositor alemão, do que se destaca também o uso que este fazia do canção em operetas, sendo um dos maiores responsáveis pela popularização dessa dança, também presente em *A capital federal*:

LOLA – Dancem! tudo dance
Ninguém canse
No canção
Pois quem se acha aqui presente
Tudo é gente
Folgazã!
(canção desenfreado em torno à mesa.)

Como não recordar a cena correspondente – não mais do que isso – de *La Vie Parisienne*?

Tous, reprenant:

*Feu partout!
Lâchez tout!
Qu'on s'élançe,*

Que l'on danse! etc. etc.
(danse folle à la chute du rideau).¹³⁶

E continua a comparação:

A semelhança aumenta um ponto – também não mais que isso – se considerarmos que na opereta de Offenbach a chegada de um casal estrangeiro serve de pretexto para que se exibam em cena os refinamentos e os embustes de *La Vie Parisienne*, como sucede com a família de Seu Eusébio em relação ao Rio de Janeiro.

A conclusão a se tirar não é de que *A capital federal* não passa de uma colcha de retalhos, tecida com gêneros díspares e sobras de peças estrangeiras. Ao contrário, é uma síntese das melhores qualidades do nosso teatro musicado – graça, despretenção, fantasia –, uma amálgama, não simples mistura, que prima pela unidade e pela brasilidade. A denominação que melhor lhe cabe é mesmo a de burleta, que lhe foi tantas vezes atribuída, um velho termo do teatro italiano ressuscitado para designar no Brasil e em Portugal certos espetáculos de difícil classificação, um meio-termo entre a comédia de costumes e a opereta, podendo receber influências eventuais do *vaudeville*, da revista e da mágica.¹³⁷

De qualquer forma, todos esses gêneros têm algumas semelhanças.¹³⁸

Nesse sentido, pelo uso que faz da música e por sua estrutura episódica, não se pode pensar em *A capital federal* como uma comédia de dramaturgia fechada. Mesmo numa comparação com o França Júnior de *Caiu o ministério!*, que traz cenas públicas e uma relação mais direta com a cidade do que se via em Martins Pena, há uma grande diferença, porque a peça de Arthur Azevedo é musical e porque, nela, os hábitos e problemas sociais do Rio de Janeiro não estão apenas presentes, eles interferem diretamente no andamento da trama, sendo responsáveis por seu movimento. Além disso, aquilo que vimos chamando de

¹³⁶ Ibidem, p. 279.

¹³⁷ Ibidem, p. 279.

¹³⁸ Em *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...* Oba!, Neyde Veneziano (1996, p.22-27) apresenta uma boa comparação entre a revista e alguns desses gêneros.

rupturas com o mundo ficcional são mais frequentes – mesmo que a burleta se diferencie da revista (que lhe deu origem), onde essas características aparecem mais radicalmente. De *O Tribofe* são preservados alguns problemas cariocas, como a dificuldade para se conseguir um lugar para morar, o vício do jogo e os diversos meios de trapaça, além dos interesses, enganos e roubos que envolvem a relação Lola-Lourenço-Gouveia-Eusébio.

Não ocorre como na revista, que comumente trazia comentários sobre o próprio gênero, mas há em *A capital federal* algumas referências feitas à própria peça, como o aparte de seu Eusébio, quando percebe que foi seduzido pela espanhola Lola: “Seu Eusébio tá perdido.”¹³⁹. Ou a seguinte cena entre Lola e Gouveia:

GOUVEIA (Com uma explosão.) – Cala-te, víbora danada! Olha que nem o jogo, nem os teus beijos me tiraram totalmente o brio! Eu posso fazer-te pagar bem caro os teus insultos!

LOLA – Ora, vai te catar! Se julgas amedrontar-me com esses ares de galã de dramalhão, enganas-te redondamente! Depois reparas que estás vestido de Mefistófeles! Esse traje prejudica os teus efeitos dramáticos! Vai, vai ter com a tua roceira. Casem-se, sejam muito felizes, tenham muitos Gouveiazinhas, e não me amoles mais! (Gouveia avança, quer dizer alguma coisa, mas não acha uma palavra. Encolhe os ombros e sai.)

CENA II

Lola, depois, Lourenço.

LOLA (Só.) – Faltou-lhe uma frase, para o final da cena, coitado! A respeito de imaginação, este pobre rapaz foi sempre uma lástima!¹⁴⁰

¹³⁹ AZEVEDO, 2008, p. 88.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 82-83.

Há também um diálogo que surge em dois momentos diferentes, a partir de Figueiredo, que faz referência a *Mimi Bilontra*, adaptação de *vaudeville* feita por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. No início da comédia, seu interlocutor é o gerente do “Grande Hotel da Capital Federal”:

FIGUEIREDO – [...] Seu Lopes, você já viu a *Mimi Bilontra*?

O GERENTE – Isso vi, mas a *Mimi Bilontra* não é mulata.

FIGUEIREDO – Não, não é isso. Na *Mimi Bilontra* há um tipo que gosta de lançar mulheres. Você sabe o que é lançar mulheres?¹⁴¹

E no segundo ato, ele se utiliza do mesmo recurso para explicar novamente qual a sua relação com as mulatas:

FIGUEIREDO – Todo o meu prazer é lançá-las, lançá-las e nada mais. Você viu a *Mimi Bilontra*?

RODRIGUES – Não.

FIGUEIREDO – Mas sabe o que é lançar uma mulher?

RODRIGUES – Nesses assuntos sou hóspede... você sabe... sempre fui um homem da família... mas quer me parecer que lançar uma mulher é como quem diz atirá-la na vida, iniciá-la nesse meio...

FIGUEIREDO – Ah! qui qui!¹⁴²

Além de mencionar uma outra peça do autor de *A capital federal*, Figueiredo faz uma comparação entre uma personagem dessa outra obra com ele próprio. Uma ficção que passa por outra ficção para lembrar que é esta a condição de ambas, fazendo-nos pensar na realidade que as une: o autor.

¹⁴¹ Ibidem, p. 30.

¹⁴² Ibidem, p. 96.

RETRATO DO PAÍS

Os costumes mostrados em *A capital federal* não são um retrato sutil do comportamento de algumas classes, são, pelo contrário, hábitos arraigados na coletividade, que já apareciam na revista *O Tribofe*. A diferença é que não vemos acontecimentos específicos de um ano, vemos costumes que atravessam a história da cidade e do país. O tom dessa burleta é mais carregado que o da comédia de costumes. As personagens, mineiras e cariocas, são bem marcadas e agem para dar expressão ao contraste entre os valores do campo e da cidade. Nessa perspectiva, o Rio de Janeiro novamente é visto como o lugar daqueles problemas que já mencionamos, de trapaçás, promiscuidade e bondes que demoram a passar, entre outros. Por outro lado, e é isso que faz as pessoas se perderem, é encantador, como nos mostram todas as seduções que desfilam pela peça e o final do primeiro ato, em que a família mineira passa de bonde por cima dos arcos, fechando com as palavras entusiasmadas de Eusébio: “Oh! a *Capitá Federá!* a *Capitá Federá!*...”¹⁴³

E não é só quem vem de fora que se deixa levar por tais características. O carioca Gouveia se deixa iludir pelo amor interesseiro de Lola e é tomado pelo vício do jogo, na busca por uma vida melhor e sem os mesmos esforços de seu ex-colega de trabalho, Pinheiro, ainda na lida de caixeiro; outros moradores são enganados pela agência que cobra um preço alto para indicar imóveis para alugar; o jovem Duquinha pede dinheiro para sua mãe e contrai dívidas para poder presentear Lola com joias caras, e assim por diante. Nesse movimento todo, que termina com uma apoteose à vida rural, o contraste com os mineiros é o que permite ao autor delimitar melhor aquilo que está retratando do Rio de Janeiro. Nesse processo, Fortunata, a esposa de Eusébio, representa, como já apontamos, certa pureza inabalável dos valores do campo. Ela não se perde, não se deixa seduzir, não se altera. Em seu percurso, o que mais faz é procurar os membros desgarrados e lutar contra o que desgosta no Rio de Janeiro, como na cena em

¹⁴³ Ibidem, p. 63.

que reage quando um literato fala com Quinota, numa passagem delas duas pela rua do Ouvidor:

1º LITERATO (À Quinota.) – Adeus, teteia!

FORTUNATA – Quem é que é teteia? *Arrepita* a gracinha, seu desavergonhado e verá como *le* parto este *chapéu-de-só* no lombo!... (Risadas.) *Vamo! Vamo!*... Que terra!... Eu bem não queria *vi* no Rio de Janeiro! (Saem entre risadas.)¹⁴⁴

Em outro momento, um pouco antes, o contraste é visto pela perspectiva das reclamações de Fortunata e pelo olhar mais compreensivo da jovem Quinota:

FORTUNATA – [...] Que coisa!... Benvinda desaparece... seu Eusébio desaparece... Juquinha não sai do Belódromo... *Tou* vendo quando Quinota me deixa...

QUINOTA – Oh! mamãe! não tenha esse receio!

FORTUNATA – Que terra! Eu bem não queria *vi* no Rio de Janeiro!

QUINOTA – Que vida tão diversa da roça! (A Gouveia.) Não ficaremos aqui depois de casados.

GOUVEIA – Por quê?

QUINOTA – A vida fluminense é cheia de sobressaltos para as verdadeiras mães de família!

FORTUNATA – Olha seu Eusébio, um *home* de cinquenta *ano*, que teve até agora tanto juízo! *Arrespiro*u o *a* da *Capitá Federá*, e perdeu a cabeça!

GOUVEIA – Apanhou o micróbio da pândega!

¹⁴⁴ Ibidem, p. 142.

QUINOTA – Aqui há muita liberdade e pouco escrúpulo... faz-se ostentação do vício... não se respeita ninguém... É uma sociedade mal constituída.

GOUVEIA – Não a supunha tão observadora...

QUINOTA – Eu sou roceira, mas não tola, que não veja o mal onde se acha.

FORTUNATA – Parece que já está chovendo... Eu senti um pingão...

QUINOTA – O senhor, por exemplo, o senhor, se pensa que me engana, engana-se. Conheço perfeitamente os seus defeitos.

FORTUNATA (À parte.) – Ai!

GOUVEIA – Os meus defeitos?

QUINOTA – Oh! são muitíssimos e o menor deles não é querer aparentar uma fortuna que não existe. Desagradam-me esses visíveis esforços que o senhor faz para iludir os outros. O melhor partido que o senhor tem a tomar... e olhe que este é o conselho da sua noiva, isto é, da pessoa que mais o estima nesse mundo... o melhor partido que o senhor tem a tomar é abrir-se com papai... confessar-lhe que é um jogador arrependido.

GOUVEIA – Oh! Quinota!...

FORTUNATA – Não tem ó Quinota nem nada! É a verdade!...

QUINOTA – Irá conosco para a fazenda, onde não lhe faltará ocupação.

FORTUNATA – Sim, *sinhô*; é *mió trabaíá* na roça que *fazê* vida de vagabundo na cidade! Outro pingão!

QUINOTA – Papai precisa muito associar-se a um moço inteligente, nas suas condições. Sacrifique à sua tranquilidade os seus prazeres; case-se, faça-se agricultor, e sua esposa, que não será muito exigente e terá muito bom senso, todos os anos lhe dará licença para vir matar

saudades daquilo a que o senhor chama o micróbio da pândega.

GOUVEIA (À parte.) – Sim, senhor, pregou-me uma lição de moral mesmo nas bochechas!¹⁴⁵

As duas últimas cenas da peça mostram o retorno dos perdidos, que voltam arrependidos. Primeiro vem Eusébio, que ainda tenta explicar alguma coisa, mas é interrompido por Fortunata: “Não! não diga nada! Não se defenda! É *mió* que as coisas *fique* como está”¹⁴⁶. Depois vem Gouveia, que conta ter seguido os conselhos de Quinota e está arranjado com Eusébio sobre o futuro na fazenda; e, por fim, aparece Benvinda, que demora a ser perdoada por Fortunata, mas acaba sendo incluída novamente no grupo, que retornará a Minas Gerais no dia seguinte, onde a criada poderá se casar com seu Borges. Fortunata pensa em questionar se Borges a quererá, por causa de suas aventuras no Rio de Janeiro, mas Eusébio resolve a situação de modo prático, como foi com ele, tirando uma conclusão que fecha a peça:

EUSÉBIO - Quem não sabe é como quem não vê. (Alto.) A vida da *Capitá* não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça; é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria. (Mutaçãõ.)

Quadro 12

(Apoteose à vida rural)

[...]

(Cai o pano.)¹⁴⁷

A burlata *O mambembe* mostra a trajetória de um grupo itinerante de teatro, composto por diferentes tipos de atores, desde o experiente e consagrado

¹⁴⁵ Ibidem, p. 136-137.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 152.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 154.

Frazão à jovem amadora Laudelina, que embarca na viagem teatral acompanhada de um pretendente e de sua mãe adotiva. O tom varia e isso dá à comédia bastante dinâmica. O início traz uma cena que logo introduz uma intriga amorosa e, ao mesmo tempo, começa a retratar parte da vida teatral do país. Eduardo visita Dona Rita bem cedo, porque está apaixonado por sua filha adotiva, Laudelina, parceira dele num grupo teatral que se apresentou na noite anterior. Dona Rita atua no mesmo espetáculo que os jovens, então, ela e Eduardo falam no assunto que interessa a ele e também da apresentação da noite anterior:

EDUARDO – A senhora é uma das mais distintas amadoras do Rio de Janeiro.

DONA RITA – Obrigada. O teatro sempre foi a minha paixão... o teatro particular, bem entendido, porque na nossa terra ainda há certa prevenção contra as artistas.

EDUARDO – O preconceito...

DONA RITA – Como o senhor sabe, Laudelina é órfã de pai e mãe... não tem parentes nem aderentes... veio para a minha companhia assinzinha, e fui eu que eduquei ela. Quando descobri que a pequena tinha tanta queda para o teatro, fiquei contente, e consenti, com muito prazer, que ela fizesse parte do Grêmio Dramático Familiar de Catumbi, sob condição de só entrar nas peças em que também eu entrasse. Mas lhe confesso, seu Eduardo, que tenho os meus receios de que ela pretenda seriamente abraçar a carreira teatral...

EDUARDO – Sim... aquele fogo... aquele entusiasmo... aquele talento inquietam...

DONA RITA – O senhor queixa-se de que ela não faz caso do senhor...

EDUARDO – Não! Não é disso que me queixo; sim, porque, afinal, não posso dizer que ela não faça caso de mim... Mas não é franca, de modo que não sei se sou ou não correspondido, e é esta incerteza que me acabrunha!

DONA RITA – É que Laudelina, por enquanto, só tem um namorado: o teatro; só tem uma paixão: a arte dramática. Ah! Mas eu sei o que devo fazer...¹⁴⁸

Eduardo recita algumas frases da peça em que atuam, dizendo que elas expressam seus sentimentos. E isso anuncia um jogo que crescerá ao longo desse primeiro quadro. Eles brincarão com as falas da ficção que existe dentro da peça e estas servirão para ilustrar aquilo que as personagens sentem, sem que precisem falar diretamente, além de darem um tom lúdico à comédia. É dentro dessa linguagem que entra na sala (e em cena) Laudelina, pouco depois do início da conversa entre Eduardo e Dona Rita:

DONA RITA – Já tenho falado a ela muitas vezes no senhor. Não posso obrigar ela, mesmo porque já é maior... mas prometo empregar toda a minha autoridade de mãe adotiva para convencê-la de que deve ser sua esposa. (Levanta-se.)

EDUARDO (Levantando-se.) – A senhora é o meu bom anjo! Quero beijar-lhe as mãos, e de joelhos!... (Ajoelha-se diante de dona Rita.)

CENA III

Os mesmos, Laudelina.

LAUDELINA (Entrando.) – “Um discípulo de Voltaire ajoelhado aos pés da cruz!”

EDUARDO (Erguendo-se.) – “A cruz é o amparo dos que padecem...”

DONA RITA – Auto lá!... Olhem que eu não sou cruz!

LAUDELINA – “E padece? Por minha causa, não é verdade? Fui injusta, bem sei; nas frases que soltara ao vento, decerto por desfastio quis ver uma ofensa. Era cruel, sinto-o agora. Esqueçamos isso, e sejamos bons amigos e leais, sim?”

¹⁴⁸ AZEVEDO, 2008, p. 162-163.

(Apertando-lhe a mão com uma risada e mudando de tom.)
Como passou a noite, seu Eduardo?

EDUARDO – Em claro, pensando no meu amor!

LAUDELINA – Também eu pensando no meu triunfo! Que bela noite! Nunca me senti tão bem no papel de morgadinha! O efeito foi estrondoso! Estava na plateia o ator Frazão...¹⁴⁹

O diálogo reforça o que dona Rita disse a Eduardo, que Laudelina está apaixonada é pela arte dramática. E assim seguirá quase até o final da peça: Eduardo suspirando por Laudelina e ela preocupada com o teatro. Esse movimento é acompanhado pela dramaturgia, porque pouco depois da cena acima, entra Frazão, um ator profissional e experiente que assistira à apresentação da véspera, fizera elogios a Laudelina e agora pretende levá-la consigo para uma viagem teatral. Essa viagem muda o tom da comédia, que sai do intimismo, do amor entre dois jovens no ambiente doméstico, para acompanhar um grupo grande de personagens e sua jornada pela sobrevivência por meio da arte. A entrada de Frazão ocorre também num jogo com as falas da peça. Ele interrompe Eduardo e assume o papel do jovem, dizendo que já o representou muitas vezes. Pede para conversar com dona Rita, então, Eduardo deixa-os sós. Nessa conversa Frazão faz logo o convite para Laudelina acompanhá-lo no mambembe, sendo a primeira dama de sua companhia. Como elas não sabem do que se trata, ele explica – o que serve para esclarecer também para parte do público:

FRAZÃO – [...] Como a senhora sabe, a vida do ator no Rio de Janeiro é cheia de incertezas e vicissitudes. Nenhuma garantia oferece. Por isso, resolvi fazer-me, como antigamente, empresário de uma companhia ambulante, ou, para falar com toda franqueza, de um mambembe.

AS DUAS – Mambembe?

¹⁴⁹ Ibidem, p.163-164.

FRAZÃO – Dar-se-á caso que não saibam o que é um mambembe? Nunca leram o *Romance cômico*, de Scarron?

AS DUAS – Não, senhor.

FRAZÃO – É pena, porque eu lhes diria que o mambembe é o romance cômico em ação e as senhoras ficariam sabendo o que é. Mambembe é a companhia nômade, errante, vagabunda, organizada com todos os elementos de que um empresário pobre possa lançar mão num momento dado, e que vai, de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro ou onde possa improvisá-lo. Aqui está quem já representou em cima de um bilhar!¹⁵⁰

Depois de argumentar um pouco mais, Frazão sai, deixando que elas conversem entre si. Como já é maior de idade, Laudelina pode decidir sozinha, então, diz que vai. Dona Rita responde que, nesse caso, acompanhará a menina na viagem, o que é bem recebido por ela.

O quadro seguinte mostra um botequim frequentado por gente de teatro. Há elogios à classe artística e diálogos que retratam um pouco a situação das artes dramáticas no país, além de explorar tipos e discussões características dos profissionais de teatro. Um exemplo é o diálogo de Monteiro, o dono do bar, com um ator que acaba de voltar de uma viagem, cujo nome é, ironicamente, Brochado:

BROCHADO – [...] Ah, meu amigo, aquilo lá por fora está pior que no Rio de Janeiro! Mal por mal, antes aqui... Sempre se encontra crédito.

MONTEIRO – Pois olhe, aqui está uma desgraça. O público espera pelas companhias estrangeiras.

BROCHADO – E dizer que um artista do meu valor não tem trabalho na capital do seu país! Ah, meu caro Monteiro, se eu não considerasse a arte como um sacerdócio, se lhe não tivesse sacrificado toda a minha mocidade, toda a minha

¹⁵⁰ Ibidem, p. 168-169.

existência, há muito tempo teria abandonado o teatro!... Mas que quer?... Depois de ter tido no teatro a posição que tive, não hei de ir puxar uma carroça!

MONTEIRO – Na realidade, não se compreende que o senhor não esteja empregado!

BROCHADO – Onde queria você que eu me empregasse? Para trabalhar com quem? Nem *eles* me querem, porque lhes faço sombra, nem eu os quero, porque não me confundo. Dou ainda o meu recado. Ainda há dias, em São Paulo, levantei a plateia com uma simples poesia, a “Cerração no Mar”. Todos os espectadores ficaram de pé.

LOPES (Que deixa seu jornal e se aproxima.) – Eu estava lá.

BROCHADO – Ah! Tu estavas lá? É ou não é exato?

LOPES – Eu sou franco. Todos os espectadores se levantaram mas foi para ir-se embora.

BROCHADO – Porque estava terminada a poesia.

LOPES – Faltavam ainda muitos versos. Tu és um bom artista, mas tens o defeito de não estudares nada de novo. Desengana-te. Com essas velharias não chegas lá! Eu sou franco!¹⁵¹

A cena apresenta também Lopes, que repete esse bordão “Eu sou franco” diversas vezes. Pouco depois, aparece Frazão, que marcara ali um encontro com os atores que farão parte de seu mambembe, a fim de pagar-lhes um adiantamento. Ao final, Laudelina e dona Rita também chegam e são apresentadas a todos. Marcam, então, de se encontrar na estação, onde tomarão um trem para iniciar a jornada. Ainda vemos a agonia de Frazão, à espera de receber um empréstimo, e a aceitação de Eduardo, o ator amador que é apaixonado por Laudelina, para integrar a trupe que seguirá com o mambembe. Fecha o ato uma cena que lembra o final do primeiro ato de *O Tribofe/A capital*

¹⁵¹ Ibidem, p. 177-178.

federal. Embora tenha um sentido diferente do que tinha uma apoteose revisteira, pede um investimento em cenografia do nível que se tinha nas mágicas e revistas:

(Ao erguer do pano, o trem que tem de levar a companhia está prestes a sair. Alguns artistas espiam pelas portinholas, inquietos por não verem chegar Frazão.)

ARTISTAS – O Frazão? O Frazão?

VOZES – Não arranjou o dinheiro!

OUTROS – Que será de nós?

CHEFE DO TREM (Apitando.) – Quem tem que embarcar embarca! (Embarca. O trem põe-se em movimento. Entra Frazão a correr.)

ARTISTAS – É ele! Para! para!

FRAZÃO – Para! (Atira a mala para dentro do trem, pendura-se no [tender] do último carro-dormitório. O trem desaparece, levando Frazão pendurado, enquanto as pessoas que se acham na plataforma riem e aplaudem.)

(Cai o pano.)¹⁵²

O segundo ato mostra a trupe numa cidade interiorana chamada Tocos, onde começam com dificuldades para conseguir comida e hospedagem – o que se soma aos últimos fracassos que tiveram, depois de um primeiro mês bem sucedido. Sabemos disso pelas queixas dos atores. Depois de um empenho coletivo, em que formam duplas para buscar ajuda pela cidade, Eduardo e Laudelina conseguem apoio de uma personagem divertida, que não por acaso chama-se Pantaleão, porque dialoga com a tradição de seu homônimo da *commedia dell'arte*. A cena revela também que a cidade onde se encontram vive uma emaranhada mistura entre as esferas pública e privada:

¹⁵² Ibidem, p. 202.

PANTALEÃO – Ah! Os senhores são artistas?

EDUARDO – Eu sou o galã e esta senhora é a primeira-dama da companhia.

PANTALEÃO – Minha senhora... (À parte.) É um pancadão!

LAUDELINA – Meus senhores...

IRINEU – Excelentíssima... (À parte.) Que teteia!

EDUARDO – A companhia é dirigida pelo afamado e ilustre ator Frazão e traz um escolhido repertório de dramas e comédias.

PANTALEÃO – De dramas?... Representam dramas?... Dramas compridos, que levam muito tempo?

LAUDELINA – Compridos e curtos!

EDUARDO – De todos os tamanhos!

PANTALEÃO (Subindo.) – Esta é a bagagem?

EDUARDO – Sim, senhor.

PANTALEÃO – Não deve ficar na rua. Vou mandá-la para o teatro. (A Irineu.) Capitão Irineu, você fica encarregado disso. A chave do teatro está ali em casa. Peça-a a dona Bertolesa.

IRINEU – Às ordens de vossa senhoria. (Entra em casa de Pantaleão.)

EDUARDO (Alegre.) – Ah! O cavalheiro é o dono do teatro?

PANTALEÃO – Quase.

LAUDELINA – Como quase?

PANTALEÃO – O teatro é da municipalidade... E como eu sou presidente da Câmara Municipal...

EDUARDO E LAUDELINA – Ah!

PANTALEÃO – É como se fosse dono do teatro.

EDUARDO E LAUDELINA – É.¹⁵³

Pantaleão diz que escreveu um drama e Laudelina, já a sós com ele, sugere que o grupo pode encená-lo. Trata-se claramente de uma obra absurda, com um enredo mirabolante, em 12 atos, para ser encenada em duas noites. Mas nesse momento os pensamentos do coronel Pantaleão estão voltados para outro assunto. Ele conta que é seu aniversário e que haverá uma cerimônia, organizada como se fosse espontânea. Os motivos de tal manifestação são revelados a ela por Irineu:

LAUDELINA – É verdade que o senhor vai promover uma manifestação ao coronel presidente da Câmara?

IRINEU – Quem lhe disse?

LAUDELINA – Ele mesmo.

IRINEU – Ah! Está com a boca doce? Mas nessa não caio eu! Há já três anos que faço tal engrossamento e ainda não sou vereador. Só a música me tem custado setenta e cinco mil réis.

LAUDELINA – Por ano?

IRINEU – Ah, não! Vinte e cinco mil réis de cada vez. Fora os foguetes!

LAUDELINA – Não é caro.

IRINEU – Ainda mesmo que este ano eu quisesse fazer a manifestação, não podia, porque, segundo ouvi dizer, o major Eufrásio tratou a banda de música por quarenta mil réis, só para meter ferro ao coronel Pantaleão.

LAUDELINA – Major... coronel... aqui todos os senhores têm postos...

¹⁵³ Ibidem, p. 216-217.

IRINEU – Todos! Até eu sou capitão!

LAUDELINA – Bem sei.

Coplas

I

IRINEU – Aqui não sendo a gente
Ou padre ou bacharel,
Apanha uma patente,
E chega a coronel.
Não há maior desgosto,
Nem mais profundo mal
Do que não ter um posto
Na Guarda Nacional!

II

Alferes e tenente,
Já fui; sou capitão,
E espero brevemente
Major ser, pois então!
E peço a Deus, na Igreja,
Pois sou devoto fiel,
Viver até que seja
Tenente-coronel!¹⁵⁴

Mesmo sem dar atenção especial ao tema das influências pessoais e cargos públicos, Arthur Azevedo insere a história do grupo teatral em uma cidade com tais características, que, como vimos anteriormente, eram muito comuns durante todo o século XIX. O *mambembe* já é de 1904, mas as transformações sócio-culturais são lentas, e a cultura do favor e a valorização das relações afetivas sobre as profissionais permanecem vivas no Brasil até hoje. A cidade de Tocos, que Arthur Azevedo cria nessa comédia, parece ser dividida entre o coronel Pantaleão e seu desafeto, major Eufrásio. Não muito diferente disso são os municípios que se dividem, ainda hoje, entre duas famílias poderosas, que disputam o domínio entre si e impõem diversas arbitrariedades ao restante da

¹⁵⁴ Ibidem, p. 222-223.

população. Um detalhe a se ressaltar é que o experiente Frazão, para conseguir solucionar os problemas que o grupo acumula, resolve investir o pouco dinheiro que consegue emprestado de Eduardo na contratação da banda da cidade, para fazer a manifestação de aniversário e agradar ao Pantaleão. Ou seja: ele também precisa recorrer a esses subterfúgios, caso queira sobreviver.

Apesar de todos os esforços, a estada em Tocos só traz problemas. O drama escrito pelo padrinho da trupe na cidade é muito fraco e não consegue chegar nem ao final da primeira representação. Com isso, os atores não recebem dinheiro e o grupo acumula dívidas, entre outros problemas. Quando o período de estadia concedido a eles está para se esgotar, a sorte volta a sorrir para o grupo. Um político de Pito Aceso, uma cidade próxima, onde ocorre uma tradicional festa do Espírito Santo, manda um carro para buscá-los, com um convite para que se apresentem em sua festa e pagamento adiantado. Termina o segundo ato com essa nova perspectiva e com um movimento que sugere que seremos levados a uma espécie de apoteose, porém, o clima é interrompido por uma importante ressalva:

Quadro 7

(Na Mantiqueira, em pleno sol. Os artistas formam grupos nos carros de bois. Frazão monta um burro. Todos admiram a paisagem.)

Cena I

Laudelina, Frazão.

LAUDELINA (Do alto de um carro.) – Como o Brasil é belo!
Nada lhe falta!

FRAZÃO – Só lhe falta um teatro...

(Cai o pano.)¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ibidem, p. 258.

Em Pito Aceso tudo corre perfeitamente. São muito bem recebidos por Chico Inácio, que comanda a festa do Espírito Santo, e fazem grande sucesso, ganhando, conseqüentemente, um bom dinheiro. Como elemento cômico, o coronel Pantaleão aparece por lá, com carregamento de cenário e figurino, esperando que seu drama seja representado também em Pito Aceso – o que não acontece. Quando o mambembe está quase partindo, eles descobrem que Chico Inácio é o pai de Laudelina. Todos ficam felizes e ela aproveita para comunicar algo ao pai, que reage com uma preocupação comum à época e perfeitamente alinhada à temática da peça:

LAUDELINA – Perdão, meu pai, mas eu sou noiva de seu Eduardo... (Vai tomar Eduardo pela mão.)

CHICO INÁCIO – **De um ator?**

EDUARDO – Perdão, não sou ator, sou empregado no comércio do Rio de Janeiro. Estou com licença dos patrões.

CHICO INÁCIO – Pois peça uma prorrogação da licença, porque desejo que o casamento se realize aqui. Mandarei vir os papéis.¹⁵⁶

Pouco depois disso, contam a Frazão sobre a descoberta do pai de Laudelina, e, então, para fechar a comédia, há a última reflexão sobre a condição do teatro brasileiro:

FRAZÃO – Pois, senhores, para alguma coisa serviu tê-la trazido no mambembe.

PANTALEÃO (À parte.) - Perdi-lhe as esperanças...

LAUDELINA (Triste.) – Mas devo deixar o teatro...

¹⁵⁶ Ibidem, p. 298, grifo nosso.

FRAZÃO – Não te entristeças por isso, filha: o nosso teatro, no estado em que presentemente se acha, não deve seduzir ninguém. Espera pelo Teatro Municipal...

TODOS – Quando?

FRAZÃO – O edifício já temos... Ei-lo!... Falta o resto... (Aponta para o fundo. Mutações.)

Quadro 12

(O futuro Teatro Municipal.)

(Cai o pano.)¹⁵⁷

Um final que fecha a intriga do casal jovem, com um tradicional reconhecimento de um parente perdido, seguido de uma mutação, mais característica da revista. Um outro ponto importante é a revisão que o autor faz da situação do teatro brasileiro de então, fechando com uma espécie de suspensão, à espera de um futuro melhor. Uma evidência dessas dificuldades é que Frazão, o ator experiente que diz a Laudelina para não se lamentar por ficar longe do teatro, é o mesmo que havia dito a ela, conforme a moça relata ainda no primeiro ato: “Filha, tu não tens o direito de não estar no teatro; cometes um estelionato, de que é vítima a arte”¹⁵⁸. Ou seja: a situação parecia não estar boa mesmo. Isso também se pode perceber pelas diversas queixas e dificuldades que vemos rondar a vida dos artistas durante a peça, mesmo antes de deixarem o Rio de Janeiro.

Arthur Azevedo fez campanha durante muitos anos para a construção de um teatro municipal no Rio de Janeiro, publicando diversos artigos sobre o tema na imprensa. Iniciadas as obras do prédio, em 1905, vieram discussões sobre como seria sua ocupação e questionamentos por parte dos opositores do Presidente Rodrigues Alves (mandato de 1902 a 1906) e do prefeito por ele nomeado, Pereira Passos (idem) – o responsável pelo lançamento do concurso para aprovação do projeto de construção do teatro. Raimundo de Magalhães

¹⁵⁷ Ibidem, p. 299.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 164.

Júnior (1966, p. 326-327) comenta que alguns dos opositores diziam ser um desperdício dar um prédio daquele tamanho a comediantes e sugeriam que a obra fosse adaptada para ser uma escola ou repartição pública. O projeto foi mantido e o Teatro Municipal foi inaugurado em 1909, um ano após a morte de Arthur Azevedo, mas nunca foi utilizado dentro do propósito desejado por ele, que o vislumbrava como o local de trabalho para uma companhia brasileira, que, tendo um teatro fixo, poderia se aperfeiçoar, “[...] tornando-se uma necessidade pública e entrando definitivamente nos hábitos da população”¹⁵⁹.

O *mambembe* alterna-se entre o registro intimista (das cenas de Laudelina em casa ou em certos momentos da viagem), o tom de crônica (na cena do botequim e em alguns momentos da jornada do mambembe), o espetacular, meio circense (na apresentação que fazem em Pito Aceso), transitando por diversos gêneros da comédia musical, como a revista ou a opereta (nas canções que permeiam a peça), a mágica ou a revista (nos fechamentos de ato, em que o foco se transfere para a cenografia, ganhando certa grandiloquência). Mas é preciso dizer de *O mambembe* o mesmo que afirmamos de *A capital federal*, aproveitando a leitura de Décio de Almeida Prado: que a mistura não faz dessa comédia uma “colcha de retalhos”, ela cria uma amálgama das experiências teatrais de Arthur Azevedo, formando uma síntese de gêneros, com grande força, graça e vivacidade, tocando em temas que pediam reflexão, como o teatro brasileiro, a vida dos artistas, os preconceitos e tudo o mais que envolve a relação entre arte e sociedade. Tanto *A capital federal*, que trata do contraste entre o campo e a cidade, como *O mambembe*, que aborda questões ligadas ao teatro, são as grandes peças de Arthur Azevedo, por sintetizarem alguns de seus melhores recursos e por canalizarem esses dois temas, que, como veremos, percorrem quase toda a sua obra.

¹⁵⁹ Apud: MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 327.

AS BURLETAS E O CONTEXTO BRASILEIRO

No que diz respeito à forma, essas duas burletas de Arthur Azevedo alcançam uma personalidade por essa síntese que fazem de diversos gêneros, além de serem atravessadas por um espírito cômico bastante característico do Brasil. Isso pode ser identificado no tom, que não chega a debochar, mas critica, com bom humor, a situação do país e o comportamento dos brasileiros, e na construção da trama, que dá expressão e protagonismo ao imprevisto, à busca de soluções imediatas, não previstas, muito comuns a um país ainda novo, em processo de reestruturação econômica, com mudanças no regime de trabalho e um crescimento da população urbana – mesmo tendo ainda enorme dependência da produção rural. Em *O mambembe*, a trajetória do grupo itinerante retrata diretamente essa situação, que não era exclusiva dos artistas. Nesse processo de lentas transformações, com o histórico de privilégios, favores e paternalismo, grande parte dos brasileiros que não tinham privilégios precisava lutar para conseguir um espaço profissional, tinha necessidade de encontrar meios de sobreviver à concorrência com estrangeiros e necessitava de relações de troca, como as que os atores fazem nas cidades onde querem se apresentar. Era essa a realidade desde o início do século, como se viu também na obra de Martins Pena.

E em termos estruturais *O mambembe* também expressa bem tal situação, com os saltos no tempo e no espaço e com os acontecimentos que não são plantados, porque para boa parte dos brasileiros as oportunidades de avançar não poderiam ser construídas com a lógica do drama, elas estavam longe de seu controle e surgiam inesperadamente. Por isso, ainda que exista na peça uma continuidade no que diz respeito à trajetória do grupo de atores em sua busca por sobreviver da arte, a relação causal se restringe a pequenos extratos de tempo. Em termos concretos, o caminho deles depende do imponderável e da capacidade que têm de responder às chances que surgem. Improvise em cena e na vida. É essa a trajetória das personagens e o que fundamenta a estrutura dramática de *O mambembe*. *A capital federal* tem a mesma característica, apesar de não

retratar a vida de atores. Nesse caso, são as interferências da cidade que geram dispersão na busca das personagens, criando novos objetivos, que derivam do inicial, sem excluí-lo. O casamento de Quinota é o motivador para que o campo interaja com a cidade, pondo em cena as duas polaridades do país, desviando uma à outra, mas com uma ênfase na valorização da vida rural. O aleatório faz parte da vida brasileira (conteúdo) e está impresso na estrutura dramática (forma) das duas peças.

Em *A capital federal*, além desses fatores, contribuem para exprimir o universo brasileiro o fato de ela, conforme vimos, possuir algumas referências à sua própria teatralidade e comentários de uma personagem a respeito de *Mimi Bilontra*, outra peça de Arthur Azevedo. Essas características criam pequenas rupturas na ficção, o que deve ter sido acentuado pelo fato de ser a burleta derivada de uma revista encenada com grande sucesso. Não temos como avaliar, hoje, a montagem de *A capital federal*, mas não há como ignorar a possibilidade de terem nela aproveitado tudo o que havia funcionado na temporada de *O Tribofe* – a começar pela composição que Brandão fez de Eusébio e que o motivou a pedir que a comédia fosse escrita por Arthur Azevedo. *A capital federal* foi elaborada pelo autor com conhecimento sobre os efeitos da encenação de *O Tribofe* e sobre quais seriam alguns dos principais intérpretes. Dificilmente ele ou os atores abririam mão de usar os recursos já experimentados, dando à comédia laivos de teatro de revista, no que se inclui o “jeito brasileiro” de atuar e suas brincadeiras com o público. Isso amplia consideravelmente a força dramaturgica e a capacidade de a peça exprimir os valores e relações sociais brasileiros que vimos comentando até aqui.

Assim, com uma trama que avança junto com o improviso e as mudanças de rumo das personagens, fazendo dos saltos no tempo e no espaço o princípio de ação, *O mambembe* e *A capital federal* exprimem estruturalmente o percurso de boa parte da população brasileira de sua época. A dramaturgia dessas duas burletas tem sua força na síntese de diferentes gêneros cômicos musicais e na relação entre a estrutura episódica e a realidade imprevisível e

inconstante dos universos que retratam, sendo estes muito representativos do Brasil.

TEMAS-CHAVE DE ARTHUR AZEVEDO

Há temas que estão presentes na obra de Arthur Azevedo de maneira mais profunda, sendo parte de algumas peças, base de enredo de outras e, reforçando a importância que tinham para ele, aparecendo em campanhas públicas do autor. Para nosso estudo, faz-se relevante pensar especialmente em dois temas: o teatro e a relação entre local x forasteiro.

LOCAL X FORASTEIRO

Essa relação entre o local e o forasteiro é muito recorrente na obra de Arthur Azevedo, normalmente sob a perspectiva de dois tipos de contraste: Rio de Janeiro x universo rural e Brasil x cultura estrangeira. Nessas dualidades, os costumes cariocas e brasileiros ganham contornos mais nítidos e rendem bastante comicidade.

Na relação com estrangeiros, o que predomina, por corresponder à realidade do dia a dia brasileiro, é a cultura francesa, que era admirada pela arte, por seu comportamento, pela moda e por diversos outros aspectos. Como já dissemos, usavam-se frequentemente algumas expressões, frases e palavras francesas. E isso é muito presente na obra de Arthur Azevedo, já que ele retratava os costumes nacionais.¹⁶⁰ As brincadeiras com idiomas vão desde as frases soltas, como as que profere Sara, da opereta *Uma viagem à lua*, por sofrer com as altas temperaturas cariocas (“*Ah! qu’il fait chaud!*”); Mademoiselle X, de *A filha de Maria Angra*, com sua repetição de *C’est incroyable!* ou Carrapacini, o italiano de *O mambembe*, que cobra seu pagamento com frases no seu idioma natal, para citar apenas alguns exemplos. Há também a caricatura de Castro Lopes, o latinista e gramático que atacava o uso de galicismos e sugeriria, por exemplo, que se dissesse ramilhete em vez de *bouquet* ou cardápio em lugar de *menu*, além de

¹⁶⁰ Brincadeiras com a valorização do idioma estrangeiro apareciam já em comédias de outros autores brasileiros. Martins Pena, em *Os dois ou O Inglês maquinista*, mostra que Clemência se orgulha porque sua filha está tão adiantada no francês que “[...] daqui a dois dias não sabe mais falar português” (PENA, 2007a, p.177); e França Júnior, em *Caiu o ministério!*, traz a personagem Beatriz, que, orgulhosamente, usa termos em francês, italiano e alemão.

outras palavras pouco usuais ainda hoje, como cinesíforo, para substituir o uso de *chauffeur* (depois aportuguesada para chofer) e *convescote* para denominar piquenique.¹⁶¹ A primeira vez que Arthur Azevedo o satirizou foi na revista *O carioca* (1886), escrita em parceria com Moreira Sampaio. A dupla exploraria mais uma vez sua mania na figura de Conselheiro Guedes, da comédia *O genro de muitas sogras*.

Na opereta *O Barão de Pituaçu*, logo depois que Alberto é dispensado pela amante francesa, há um diálogo divertido, em que o idioma acaba ganhando a mesma ou maior importância que a situação pela qual ele passa:

ALBERTO - Completamente mudada. Nunca a vi assim. Disse-me todas! *Finissons! Fiche-moi la paix. Je suis lasse de toi.*

SINFRÔNIO - Oh! ela disse isso?

ALBERTO - É verdade!

SINFRÔNIO - *Je suis lasse de toi*, quer dizer: Estou farta de ti?

ALBERTO - Pois é.

SINFRÔNIO - Eu não sou muito forte em francês.

ALBERTO - *Fiche-moi la paix* – é um desaforo muito maior. Nunca se diz [a] ninguém: *Fiche-moi la paix!* Os franceses tudo suportam, tudo, menos o tal – *Fiche-moi la paix.*

SINFRÔNIO - E que quer dizer – *Fiche-moi la paix?*

ALBERTO - Quer dizer: Deixe-me em paz, não me aborreça!

SINFRÔNIO - Eu acho o – *Je suis lasse de toi* – mais forte.

ALBERTO - Em português não há dúvida, mas em francês o – *Fiche-moi la paix* – é mais canalha que – *Je suis lasse de*

¹⁶¹ Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 50-53.

*toi.*¹⁶²

Na revista *O bilontra* há um diálogo sobre as operetas italianas, que termina com uma brincadeira com os portugueses:

1º EMPREGADO – Gosto muito da peça que vai hoje.

2º EMPREGADO – Também eu. Quanto mais se a gente entendesse!

1º EMPREGADO – Sempre queria que me dissessem por que eles não representam em português!

3º EMPREGADO – Pois se são italianos!

1º EMPREGADO – Por isso não: todos os teatros estão cheios de estrangeiros, que representam em português!

2º EMPREGADO – É verdade! Tu não viste o Bordrini?

1º EMPREGADO – E a Rosa Mariz?

2º EMPREGADO – E o Poleiro... e o Vanimel...

3º EMPREGADO – Esse não é estrangeiro: é português.¹⁶³

Em *Fritzmac* o estrangeirismo é ironicamente elogiado:

O BARÃO – Estou hospedado ali no Freitas Hotel.

ANTUNES - Ah, sei... abriu-se há pouco tempo. É um belo edifício. Embirro é com o nome: por que Freitas Hotel e não Hotel Freitas?

O BARÃO - Freitas Hotel entra melhor no ouvido. Nisto de nomes, um pouco de estrangeirice não faz mal. Nós temos, por exemplo, o Hotel do Caboclo (que é onde eu me hospedava antes de ser Barão); não era melhor Caboclo Hotel?

¹⁶² AZEVEDO, 1987a, p. 136-137.

¹⁶³ Idem, 1985, p. 541.

ANTUNES - Ah, sim... Caboclotel... caboclotel... Até parece inglês. Pois, Senhor Barão, encontra-me muito aborrecido da vida.¹⁶⁴

As amantes francesas são um dos pontos mais fortes nesse jogo com estrangeiros, dentro da obra de Arthur Azevedo. Frequentemente são elas, as cocotes (*cocotte*, em francês), que seduzem os homens. E isso se deve tanto à presença de atrizes francesas que por aqui se instalavam e poderiam fazer tais papéis, como à admiração que elas causavam dentro e fora de cena, ameaçando muitos casamentos.¹⁶⁵ Na revista *O Tribofe*, essa função cabe a Ernestina, francesa que tem um caso com Gouveia, o pretendente de Quinota, e depois seduz Eusébio. Em *A capital federal* ela foi transformada em Lola, para que o papel fosse assumido pela atriz espanhola Pepa Ruiz.¹⁶⁶ Nessa comédia há um grupo de cocotes francesas, também conhecidas de Gouveia. Em *O bilontra* a sedução das francesas também aparece, assim como existem Jeannette, de *O Barão de Pituaçu*; Sara, de *Nova viagem à lua* e até Marion, uma portuguesa dessa mesma opereta, que fala em francês para conquistar um garotinho.

De modo geral, as estrangeiras sedutoras contribuem muito para mostrar aquele aspecto do Rio de Janeiro que Gouveia, de *O Tribofe*, chama de o “micróbio da pândega”. Embora os cariocas vivam acometidos dele, é pela visita de forasteiros que essa característica da capital federal ganha relevos mais fortes. É rara a personagem masculina que vá visitar o Rio de Janeiro e não caia na sedução dessas mulheres. Nesse sentido, muitas vezes a cocote é o eixo da relação local x forasteiro como um todo, porque passam por ela o fetiche do brasileiro pela mulher francesa (Brasil x cultura estrangeira) e o desvirtuamento

¹⁶⁴ Idem, 1987a, p. 385.

¹⁶⁵ Cf. MENEZES, 2007, passim.

¹⁶⁶ Pepa Ruiz fazia muito sucesso como vedete em Portugal e surgiu para os brasileiros em 1892, vindo com a revista portuguesa *Tintim por tintim...* Em 1902, ela decidiu ficar no Brasil, onde permaneceu até falecer, em 1923. Em 1921, outra atriz espanhola estrearia no Brasil, usando Pepa Ruiz como nome artístico. (Cf. VENEZIANO, 2010, p. 26-28, 46).

dos interioranos que vão ao Rio de Janeiro (Rio x universo rural). Em ambos os casos, talvez elas fossem também símbolo de uma mulher mais “liberada”.

Uma personagem que chama atenção nesse contexto é Figueiredo, de *A capital federal*, porque ele não se sente atraído pelas estrangeiras. Diz que gosta de “lançar mulatas”, preparando-as para uma entronização na sociedade carioca. E Benvinda, a criada da família interiorana que chega ao Rio de Janeiro, interessa-se pelas propostas dele. No entanto, depois de algum tempo tentando aprender os modos que ele tenta lhe impor, ela se enfastia e rompe de uma maneira que revela a natureza daquele “verdadeiro tipo do carioca: nunca satisfeito”, como o descreve O Gerente do hotel, logo no início da comédia. Fica claro, então, que ele apenas estava tentando afrancesá-la nos modos e ensinando-a a dizer coisas como “*au revoir*” e “*merci*”. Ou seja: Ele diz preferir as mulatas, mas seu prazer é ensinar a elas uma etiqueta que se pretende ser talvez à moda parisiense, criando uma mulata (nesse caso interiorana) menos brasileira:

BENVINDA – Me deixe! Já *le* disse que não quero mais *sabê* do *sinhô*!

FIGUEIREDO – Por quê, rapariga?

BENVINDA – O *sinhô* co’essa mania de *querê* me *lançá* é um cacete *insuportave*! *Tá* sempre me dando lição e *raiano* comigo! Pra isso eu não *percisava* saí de casa de *sinhô* Eusébio!

FIGUEIREDO – Mas é para o teu bem que eu...

BENVINDA – Quais *pera* meu bem nem *pera* nada! Hei de *encontrá* quem me queira mesmo falando *cumo* se fala na roça!

FIGUEIREDO – Estás bem aviada.

BENVINDA – Eu mesmo posso me *lançá* sem *percisar* do *sinhô*!

FIGUEIREDO – Oh! mulher, olha que tu não tens nenhuma experiência do mundo. És uma tola... uma ignorantona... não sabes o que é a capital federal!

BENVINDA – Como o *sinhô* se engana! Eu já *tou meia* capitalista-federalista!

FIGUEIREDO – Bom; tua alma, tua palma! Estou com a minha consciência tranquila. Mas vê lá: se algum dia precisares de mim, procura-me.

BENVINDA - Merci! (Vai se afastando.)¹⁶⁷

No caso das operetas paródicas, além de haver diversos exemplos de abordagem da relação local x forasteiro, o tema, como dissemos, está implícito em sua própria feitura, por se relacionar de modo crítico com uma obra original estrangeira. O estrangeirismo das operetas, que vimos ser criticado com foco nos italianos numa cena de *O bilontra*, aparece de modo mais abrangente no quadro sobre teatro da mesma revista:

ÓPERA – Já lhe tenho dito um milhão de vezes que não se meta com a minha vida... Entre nós nada há de comum!

FAUSTINO – A Ópera e a Opereta escamam-se!

JOGATINA – Andam sempre assim!

OPERETA – *Questa* orgulhosa se imagina que me *fait peur!*
No la temo!

FAUSTINO – Reparaste que a Opereta fala todas as línguas ao mesmo tempo?

JOGATINA – Menos a portuguesa.¹⁶⁸

O contraste entre campo e cidade aparece também com bastante frequência. Em revistas, como *Cocota* (1884) e *O Tribofe*, em *A capital federal*,

¹⁶⁷ AZEVEDO, 2008, p. 125.

¹⁶⁸ Idem, 1985, p. 535.

que tem esse tema como base, e em operetas como *Nova viagem à lua* e *O Barão de Pituaçu*. Nessa relação, Arthur Azevedo explora tanto a ingenuidade dos interioranos quanto a malícia, a malandragem dos cariocas. Um valoriza o outro. Em boa parte de sua obra os visitantes são enganados pelos moradores da capital federal. Um exemplo inverso é o de *O Barão de Pituaçu*, em que o baiano Bermudes e o moleque José aproveitam-se da ganância da cocote francesa para enganá-la, fingindo que o criado é um rico barão. Eis outro exemplo em que as dualidades Brasil x estrangeiros e campo x cidade misturam-se.

O TEATRO COMO TEMA

Nas revistas de ano, Arthur Azevedo falava, evidentemente, de questões que se destacavam no dia a dia do país e do Rio de Janeiro. Dificuldades para se conseguir moradia, queda do câmbio, doenças, jogos, apostas, prostituição, preguiça, trapaças, malandragem, Carnaval, entre muitos outros temas, que se renovavam a cada ano, acompanhando aqueles que eram fixos: a imprensa e o teatro. Este, sendo um quadro que remonta à origem do gênero revisteiro, é outro tema bastante recorrente nos escritos de Arthur Azevedo, servindo de base, como vimos, de *O mambembe*. Na revista, o tom do quadro que analisava os acontecimentos teatrais do ano variava, mas, de modo geral, havia mais críticas ou ironias do que elogios.

Um exemplo muito interessante desse quadro é o de *O Tribofe*, em que a estátua de João Caetano, instalada no ano anterior à frente da Escola de Belas Artes, pelos esforços de Vasques, ator que fazia justamente o papel de Tribofe, ganha vida e acompanha a ele e Frivolina na revisão dos acontecimentos da vida teatral carioca de 1891:

FRIVOLINA – É aqui que vamos passar em revista os acontecimentos teatrais do ano.

A ESTÁTUA – E não imaginam o prazer que me dão com isso!

TRIBOFE (*Recuando assustado.*) – A estátua fala!...

FRIVOLINA – É um dos efeitos do meu poder de fada!

A ESTÁTUA – Desde 1863 não sei o que se passa nos nossos teatros.

TRIBOFE – Parece-me que o melhor é continuar a não saber: vai ter muitas decepções...

FRIVOLINA – Desça do seu pedestal! Cá embaixo estará mais à vontade.

A ESTÁTUA – Ora essa! esqueces-te de que eu sou de bronze?

FRIVOLINA – Tem razão, mas tudo se arranja. (Agita a sua varinha. Forte na orquestra. A estátua anima-se; o corpo e a vestimenta de João Caetano tomam as cores naturais.)

TRIBOFE – Oh! prodígio!

JOÃO CAETANO (*Distendendo os membros.*) – Ah! isto agora é outra coisa! (*Salta do pedestal e vem ao proscênio.*) Como me sinto leve!... Vamos lá! mostrem-me o que houve de mais notável nos nossos teatros durante o ano!¹⁶⁹

Esse olhar para a atualidade do teatro sob o ponto de vista de um ator consagrado mas já falecido cria uma espécie de contraponto bem humorado com o que seriam tempos melhores das artes dramáticas nacionais e homenageia João Caetano e Vasques.

Nas revistas de Arthur Azevedo há diversos outros meios de abordagem do teatro, incluindo-se brincadeiras com os gêneros teatrais, como as zombarias com a tragédia. Isso ocorre, por exemplo, em *O bilontra*, em que todas as personagens dormem em pé enquanto o gênero preferido de Aristóteles canta; em *Comeu!*, quando, por indicação da rubrica, Momo e Carnaval entram “[...] *com ares trágicos, parodiando uma cena de tragédia. Momo vem de braços cruzados,*

¹⁶⁹ Idem, 1986, p. 133.

*olhando para o chão, e percorre a cena a largos passos medidos*¹⁷⁰; e em outro momento de *O bilontra*, quando até o Teatro desmoraliza o gênero trágico:

TEATRO – Muito bem. Agora vou mostrar-lhe os meus gêneros. Principiarei pelo mais nobre. (Chamando.) Ó Ópera!... Não chamo a Tragédia, porque, como é o gênero mais descansado, foi para a porta da rua a fim de espantar os credores.

MOMO – Nós já a vimos.

TEATRO – Já? Coitados! (Música. Entra a Ópera.)¹⁷¹

Em meio às tiradas curtas há sempre uma reflexão sobre as dificuldades por que passa o teatro nacional, como em *Viagem ao Parnaso*, na cena em que as salas de teatro do Rio de Janeiro se apresentam a ninguém menos que Apolo e Cupido:

O RECREIO – Hoje, o dramalhão; amanhã, a comédia; depois, a revista; depois, a peça literária... Molière e Offenbach!... *Sganarello* e o *Sarilho*. (Continua a dança interrompida. Todos dançam.)

A ARTE – Este conhece perfeitamente o público.

O SÃO PEDRO – Conhece, e por isso enriqueceu.

APOLO – Venha outro!¹⁷²

Questionado por parte da intelectualidade sobre sua opção por escrever o chamado “teatro ligeiro”, Arthur Azevedo defendia-se alegando que suas tentativas de escrever um “teatro sério” não renderam nada para sua sobrevivência. Essa questão, que comentaremos adiante, está aqui implícita. Em sua primeira revista, *O Rio de Janeiro em 1877*, escrita treze anos antes, já havia

¹⁷⁰ Idem, 1995a, p. 144.

¹⁷¹ Ibidem, p. 164-165.

¹⁷² Idem, 1987a, p.496.

uma análise das preferências do público, que prestigiava mais as atrações dos cassinos do que as peças teatrais:

ARTE (Ao fundo.) – Zé Povinho!

ZÉ – Pronto! Quem é Sua Senhoria?

ARTE – Eu sou a Arte. (Os teatros fogem em debandada, e passam com sombrinha.)

ESPECTADOR – O Cassino afasta-se: ao que parece despreza a Arte?

CASSINO – Já não tenho arte... Trabalho com artes para agradar.

ESPECTADOR – E pensas no grande gênero?

CASSINO – No grande e espetaculoso... Nisso de ganhar dinheiro sou como Hamlet... *To be or not to be*¹⁷³.

E o mesmo tema volta em *Comeu!* (1901). Estão em cena artistas, os gêneros teatrais, Momo, Carnaval e o Cassino Brasileiro:

TEATRO – Tu quem és? Não te conheço!

CASSINO – O Cassino Brasileiro, um novo templo edificado à cançoneta e outras atrações. Aí tens minha companhia!

[...]

TEATRO (Ao Cassino.) – Mas, rapaz, que vens aqui fazer? Tu nada tens que ver com o Teatro. O teu lugar não é aqui!

TODOS OS GÊNEROS – Sim! não é aqui! fora, fora!¹⁷⁴

¹⁷³ Idem, 1983, p.386.

¹⁷⁴ Idem, 1995a, p. 170-171.

Eles querem avançar sobre o Cassino e cria-se uma grande confusão, interrompida por Momo:

MOMO (Dominando o barulho.) – Eh! Lá! Lá! Tomo sob minha proteção o Cassino Brasileiro!

TODOS – Quem é você?

MOMO – Quem sou eu? Poderia dizer-vos que sou o deus Momo, o deus do riso; mas não o acreditaríeis: dir-vos-ei, portanto, que sou um Albuquerque ou um Mascarenhas qualquer; o nome não vem ao caso. Que diabo! Numa população numerosa, como a desta grande cidade, há lugar para todos os gêneros. Se o Cassino é um concorrente terrível, tratai de atrair também o público, para que ele não o monopolize.

TODOS (Menos os gêneros e o Teatro.) – Apoiado!

CASSINO – Sim... se o público me procura, é necessariamente porque lhe agrado, porque o divirto. Façam todos o mesmo, e ninguém terá razão de queixa. A cançoneta, que é uma expressão de arte, é aceita em todo o mundo; os centros mais civilizados da Europa não a repelem... Ora ouçam!¹⁷⁵

Mesmo sob protestos, o Cassino Brasileiro canta. Ao final, acrescenta outro motivo para os problemas em questão: “Não! Não se queixem de mim: queixem-se de si mesmos, ou dos **poderes públicos**, que não protegem o teatro...”¹⁷⁶ Como complemento dessas reflexões, há as defesas que Arthur Azevedo faz do gênero e de sua opção por ele. Um exemplo é o prólogo de *Mercúrio*, revista escrita em parceria com Moreira Sampaio, que traz um comunicado direto, lembrando, em certos aspectos, uma parábase aristofânica:

PRÓLOGO

¹⁷⁵ Ibidem, p. 172.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 173.

Recitado pelo ator Xisto Bahia.

Belas senhoras, ínclitos senhores,
Desta revista os tímidos autores
Mandam-me em verso tosco
Aqui tratar convosco.

[...]

Uma revista-de-ano
Não te pode lesar, gênero humano!
Nada te rouba, nada te acrescenta:
Apenas te diverte... ou te adormenta!
Dizem muitos que a Arte,
Essa deusa que tem um culto em toda a parte,
Menos na nossa terra,
Dos revisteiros sofre impertinente guerra:
Engano, puro engano!
Pode haver Arte na revista-de-ano.
Se não a tem a nossa,
Outra, de outros, virá que apresentá-la possa.
– Público generoso,
Dei-te o recado. Adeus! Sê gracioso.
Não busques intenção danada onde a não houve,
E o teu aplauso próspero nos louve,
Deste prazer sincero não nos prives...
Termino como Plauto. Adeus! *Plaudite, cives!*¹⁷⁷

E, em *Gavroche* (1898), a própria revista-de-ano ganha vida para se defender:

A REVISTA-DE-ANO

Eu sou a Revista-de-Ano
Brasileira;
Quem diz que as artes profano,
Diz asneira.
Aqui, como em toda a parte,
Sou benquista.
Porque há sempre um pouco de arte
Na revista.

¹⁷⁷ Idem, 1987a, p. 167-168.

Sem que a sociedade ofenda,
Sou risonha
E não devo dessa prenda,
Ter vergonha.
Nestes tempos bicudos
Me parece
Que quem cura os carrancudos
Bem merece.
Eu sou a Revista-de-Ano
Brasileira.
Tenho um sorriso magano!
Sou faceira!¹⁷⁸

É recorrente, como se vê, sua necessidade de responder àqueles que condenam o gênero e seus autores. Nesse período, a influência da cultura francesa era intensa também no meio intelectual. Os autores brasileiros buscavam estabelecer uma arte nacional, mas tinham, em geral, nos literatos e dramaturgos franceses seu ideal. E isso se restringia aos modelos franceses com princípios mais literários, como os românticos e realistas, tendo uma visão hierarquizante, que colocava a palavra em primeiro lugar. O teatro devia ter pretensões literárias e de acabamento formal normatizado, ao contrário da tradição popular, que investia mais no acontecimento cênico, ou da ópera-cômica e gêneros próximos, que valorizavam também o jogo cênico e, acima de tudo, a música. Assim, mesmo a opereta e o teatro de revista fazendo sucesso entre os franceses, não tinham, de modo geral, seus méritos considerados por nossos intelectuais, nem pelo Conservatório Dramático, que estava a eles ligado.

Assim, viu-se Arthur Azevedo muitas vezes questionado sobre suas escolhas, sendo levado a inserir essas defesas no meio de algumas revistas e, em algumas ocasiões em que foi criticado publicamente, respondeu na mesma moeda. Um desses casos originou-se de um artigo escrito por Coelho Neto, quando a revista *O jagunço* (1898), de Arthur Azevedo, estava em cartaz. Citando trechos do tal artigo e respondendo-os em seguida, Arthur Azevedo começa pela parte em

¹⁷⁸ Idem. Apud: VENEZIANO, 1991, p. 158.

que sua revista é comparada a todas as outras, sendo classificada como “[...] um pretexto para chirinola e cenografias”¹⁷⁹:

Não é tal – e tu, que assim falas de um trabalho que não conheces, não terias, talvez, a mesma opinião, se assistisses a uma representação do *Jagunço*. A par de cenas de revista, encontram-se ali também cenas de comédia, um pouco de observação e sátira de costumes, alguma preocupação literária e, em todo caso, um esforço louvável para que os espectadores educados não saiam do teatro arrependidos de lá ter ido. És injusto quando comparas *O jagunço* a todas as revistas, e com um simples adjetivo me colocas na mesma fila que o bacharel Vicente Reis e outros inconscientes.¹⁸⁰

Depois, cita um trecho em que Coelho Neto diz que Azevedo poderia usar seu talento para estar à frente dos que fazem campanha pelo teatro, mas que, em vez disso, insiste num gênero de trabalho que não tem absolutamente nenhum mérito literário, concorrendo para “[...] abastardar ainda mais o gosto do público”¹⁸¹. Ao que Arthur Azevedo responde:

À frente dessa campanha tenho eu estado desde que empunho uma pena – e digo-te mais: não creio que ninguém neste país se batesse com mais denodo e sinceridade que eu pela causa do teatro nacional. Se me convencessem que minhas revistas concorrem para abastardar o gosto do público, eu não as escreveria; escrevo-as, porque não me parece que por aí vá o gato aos filhos. A revista nasceu na França, e ainda hoje esse gênero é muito apreciado em Paris, onde não concorre absolutamente para corromper o gosto de ninguém. O grande poeta Banville, o eminente cronista Albert Wolf, o famoso humorista Albert Millaud, os melhores comediógrafos, Labiche, Barrière, Lambert Thiboust e tantos outros, escreveram revistas e nunca ninguém se lembrou de lhes lançar em rosto semelhante acusação.¹⁸²

¹⁷⁹ Idem. Carta a Coelho Neto. In: **A Notícia**. Rio de Janeiro, 17-18 de fevereiro de 1898. Apud: FARIA, 2001, p. 600.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 600.

¹⁸¹ Idem, p. 600-601.

¹⁸² Ibidem, p. 600-601.

Perto do fim de sua resposta, Arthur Azevedo remete a outro trecho do artigo de Coelho Neto, em que este o cobra novamente para que trabalhe pelo que considera o bom teatro: “Queira Arthur Azevedo pôr a serviço da Arte a sua pena e o seu prestígio e o teatro em pouco será uma realidade entre nós; mas, se continuar com as concessões... *Un bon mouvement*, meu caro Artur! E mais coerência”¹⁸³. E o autor de *O jagunço* assim responde:

Também eu peço-te *un bon mouvement*: faze-te empresário. Faze-te empresário, e eu serei coerente, escrevendo comédias literárias, para o teu teatro. Mas vê lá: se ficares a pão e laranja, não te queixes de mim, mas de ti... Não te metesses a redentor!¹⁸⁴

Uma situação semelhante se deu a partir de um artigo assinado por um ex-ator, Cardoso da Mota, em que este dizia que o teatro brasileiro estava em decadência¹⁸⁵ e culpava Jacinto Heller e Arthur Azevedo por tal situação:

A ignorância de uns, a ganância de outros e a perversão moral da maioria transformaram o teatro que possuímos, que era um templo, no teatro que hoje domina e cuja qualificação por pouco digna não quero dar aqui.

A obra da demolição e do descrédito começou pela paródia, o gênero teatral mais nocivo, mais canalha, e impróprio de figurar num palco cênico!

¹⁸³ Ibidem, p. 604

¹⁸⁴ Ibidem, p. 604.

¹⁸⁵ Em seu estudo *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*, Claudia Braga (2003, passim) demonstra que, apesar das afirmações de críticos e autores do período, e da tradição que se estabeleceu entre intelectuais de afirmar que o teatro brasileiro passou por uma decadência no período da Primeira República, há uma continuidade na produção dramaturgica nacional, com qualidade e predomínio de gêneros cômicos. E que, se houve em alguns momentos um empecilho para o crescimento das produções nacionais, ele veio por causa da preferência do público pelas montagens estrangeiras, não por causa do sucesso das comédias populares.

Um empresário menos escrupuloso, lembrou-se um dia de explorá-la; um autor, neófito, porém talentoso, não trepidou de o auxiliar cegamente. E assim deu-se o princípio à *débâcle*.

A filha de Maria Angu, paródia desgraciosa de *Fille de Mme. Angot*, foi, por assim dizer, o início dessa longa série de disparates, que hoje, para nossa vergonha e como atestado do nosso atraso e nenhum cultivo, constitui o melhor do repertório das nossas companhias e do infeliz teatro nacional.¹⁸⁶

Arthur Azevedo diz que Cardoso da Mota está enganado, porque antes de sua *A filha de Maria Angu* foram encenadas paródias de outros autores, as quais cita, e continua sua defesa, oferecendo um panorama que esclarece muitos pontos a respeito da situação do teatro brasileiro de então:

Escrevi a *Filha de Maria Angu* por desfastio, sem intenção de exibi-la em nenhum teatro. Depois de pronta, mostrei-a a Visconti Coaraci, e este pediu-me que lha confiasse, e por sua alta recreação leu-a a dois empresários que disputaram ambos o manuscrito. Venceu Jacinto Heller, que a pôs em cena.

O público não foi da opinião do Sr. Cardoso da Mota, isto é, não a achou desgraciosa: aplaudia-a cem vezes seguidas, e eu que não tinha nenhuma veleidade de autor dramático, embolsei alguns contos de réis, que nenhum mal fizeram nem a mim, nem à arte.

Pobre, paupérrimo, e com encargos de família, tinha meu destino naturalmente traçado pelo êxito da peça; entretanto, procurei fugir-lhe. Escrevi uma comédia literária, a *Almanajarra*, em que não havia monólogos, nem apartes, e essa comédia esperou quatorze anos para ser representada; escrevi uma comédia em três atos, em verso, a *Jóia*, e, para que tivesse as honras da representação, fui coagido a desistir dos meus direitos de autor; mais tarde escrevi um drama com Urbano Duarte, e esse drama foi proibido pelo

¹⁸⁶ AZEVEDO, Arthur. *Em Defesa*. In: **O País**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1904. Apud: FARIA, 2001, P. 605-606.

Conservatório; tentei introduzir Molière no nosso teatro: trasladei a *Escola dos Maridos* em redondilha portuguesa, e a peça foi representada apenas onze vezes. [...]

Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última forma de glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família, que vive da sua pena!... [...]

E não tem razão o Sr. Cardoso da Mota em considerar a paródia o gênero mais nocivo, mais canalha e mais impróprio de figurar num palco cênico. Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a virtude.¹⁸⁷

Esses artigos aos quais responde e as frequentes justificativas que insere no meio das revistas contribuem para nos ilustrar a pressão que existia em contrário ao teatro popular, sobretudo direcionadas a ele, por ser um autor versátil, com domínio da escrita, que aplicava seus conhecimentos também nesses gêneros considerados, por boa parte da intelectualidade, menos nobilitantes. Apesar de sua convicção no que fazia, apresentava essas justificativas públicas e, às vezes, exprimia-se sem contrariar completamente a ideia de uma possível hierarquia entre gêneros. É o que se poderia pensar do texto em que explica a adaptação de *O Tribofe* para *A capital federal*, quando afirma que recorreu “[...] também ao indispensável condimento da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela característica denominação de *maxixe*”¹⁸⁸. E de suas palavras de despedida ao companheiro de escrita Moreira Sampaio, quando este faleceu:

Levas contigo, para o fundo dessa fossa, tão cedo aberta, os sonhos que a ambos nos afagaram, quando molhávamos as

¹⁸⁷ Ibidem, p. 607-608.

¹⁸⁸ Idem. Apud: PRADO, 1896, p. 271.

nossas penas no mesmo tinteiro; quando escrevíamos no mesmo papel, consorciando os nossos pensamentos, confundindo uma na outra as nossas inteligências, fazendo dos nossos espíritos um espírito só, preparando com o estrume da revista de ano o terreno para a plantação da comédia, sem prever nem adivinhar que ficaríamos com as sementes na mão.¹⁸⁹

Compreender qual a sua verdadeira posição a esse respeito, se é que ela se manteve sempre a mesma, não está dentro do propósito deste nosso trabalho. Além disso, seria necessário um estudo cuidadoso, voltado para esse objetivo, para que se pudesse tirar conclusões bem fundamentadas. O que interessa notar, dentro do nosso escopo, é que, independentemente de ter ou não o teatro popular entre seus ideais mais almejados, Arthur Azevedo encontrou nesse caminho o melhor meio de dialogar com o contexto social brasileiro de sua época, exprimindo sua realidade como nenhum outro autor e sendo, na maior parte de sua produção, muito bem recebido pelo público.

TEMAS POLÍTICOS

Por fim, os temas políticos estão também presentes, mas nunca de modo acentuadamente crítico, até porque isso não seria possível devido à censura do Conservatório Dramático Brasileiro e da polícia. De qualquer modo, especialmente nas revistas, cuja natureza é rever o que aconteceu no ano anterior, aparecem, em chave cômica, muitos temas relevantes, como os problemas de transporte, moradia, vícios, trapaças, entre muitos outros que envolviam o dia a dia do país e do Rio de Janeiro. O abolicionismo, questão polêmica por muitos anos, foi tema de *A família Salazar*, drama de Arthur Azevedo, escrito em colaboração com Urbano Duarte, em 1882 e censurado pelo Conservatório Dramático Brasileiro. Em 1884 os autores publicaram este drama, com um prefácio em que convidavam o leitor a julgar por si a proibição:

¹⁸⁹ Idem. *O Theatro*. In: **A Notícia**, 10.10.1901. Apud: PRADO, 1986, p. 280.

O *Escravocrata*, escrito há dois anos e submetido à aprovação do Conservatório Dramático Brasileiro sob o título *A família Salazar*, não mereceu o indispensável *placet*. Embora não trouxesse o manuscrito nota alguma com declaração dos motivos que ponderaram no ânimo dos ilustres censores, para induzi-los à condenação do nosso trabalho, somos levados a crer que essa mudez significa - ofensa à moral, visto como só nesse terreno legisla e prepondera a opinião literária daquela instituição. Resolvemos então publicá-lo, a fim de que o público julgue e pronuncie.

[...]

Onde é que se acha o imoral ou o inverossímil?

As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social; só se surpreenderá deles quem tiver olhos para não ver e ouvidos para não ouvir.

Se a cada leitor em particular perguntássemos se lhe ocorre à memória um caso idêntico ou análogo ao referido no *Escravocrata*, certo estamos de que ele responderia afirmativamente.

A questão de moralidade teatral e literária diz respeito tão somente à forma, à linguagem, à fatura, ao estilo. Se os moralistas penetrassem na substância, na medula das obras literárias, de qualquer época ou país que sejam, de lá voltariam profundamente escandalizados, com as rosas do pudor nas faces incendidas, e decididos a lançar no *index* todos os autores dramáticos passados, presentes e futuros.

Repetir estas coisas é banalidade; há, porém, pessoas muito ilustradas, que só não sabem aquilo que deveriam saber.

Seria muito bom que todas as mulheres casadas fossem fiéis aos seus maridos, honestas, ajuizadas, linfáticas, e que os adultérios infamantes não passassem de fantasias perversas de dramaturgos atrabiliários; mas infelizmente assim não sucede, e o bípede implume comete todos os dias monstruosidades que não podem deixar de ser processadas neste supremo tribunal de justiça - o teatro.

Não queremos mal ao Conservatório; reconhecemos o seu direito, e curvamos a cabeça. Tanto mais que nos achamos plenamente convencidos de que, à força de empenhos e de argumentos, alcançaríamos a felicidade de ver o nosso drama à luz da ribalta. Mas esses trâmites seriam tão demorados, e a idéia abolicionista caminha com

desassombro tal, que talvez no dia da primeira representação do *Escravocrata* já não houvesse escravos no Brasil. A nossa peça deixaria de ser um trabalho audacioso de propaganda, para ser uma medíocre especulação literária. Não nos ficaria a glória, que ambicionamos, de haver concorrido com o pequenino impulso das nossas penas para o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão.¹⁹⁰

A mesma causa apareceu por diversas vezes em suas peças, como na revista *O homem*, em que vemos grupos abolicionistas nas ruas do Rio. E muitas vezes Arthur Azevedo defendeu a abolição da escravatura publicamente, por exemplo, em sua tribuna no periódico *O Mequetrefe*.¹⁹¹

Apesar de ter de passar pelo Conservatório Dramático e utilizar um tom em que a crítica se evidencia menos, os problemas sociais da época estão sempre presentes em sua obra. Um caso curioso, destacado por Flora Süssekind é o da revista *A fantasia* (1895), que tem entre as personagens um empresário que ensina um jovem autor a escrever uma revista de sucesso. Em determinado momento, ele, então, recomenda: “Política muito pouca, o menos possível. A política deve entrar numa revista de ano como a baunilha no arroz doce”¹⁹². Não parece corresponder ao que Arthur Azevedo fazia e, como observa Süssekind, há uma ironia nessa situação:

Tal contra-indicação não deixa de ter sua graça, sobretudo quando se pensa que a própria revista onde ela é enunciada se posiciona de modo francamente antilusitano e contrário a manifestos restauradores e quaisquer ameaças possíveis à República. O que determinaria, inclusive, o fracasso da revista, encenada em meio ao reatamento das relações diplomáticas com Portugal (SÜSSEKIND, 1986, p. 86-87).

São, enfim, muitas as contrariedades e nuances por traz da feição de uma obra extensa como a de Arthur Azevedo. Pressões do poder, da

¹⁹⁰ Idem, 1985, p. 179-180.

¹⁹¹ MAGALHÃES JÚNIOR, 1966, p. 136-137.

¹⁹² AZEVEDO, 1987b, p.239.

intelectualidade, necessidades financeiras, preferências do público e de empresários. Tais elementos foram relevantes para conduzir os passos de Arthur Azevedo, que deixou uma obra farta, com qualidade dentro de critérios que nem sempre agradam aos intelectuais, mas que demonstram um profundo conhecimento da linguagem teatral. O legado de um homem conhecedor das letras, que experimentou seu talento em gêneros muito diversos e encontrou na linguagem da comédia popular a força poética, que talvez agrade aos adeptos da literatura dramática aristotélica apenas quando inserida em comédias como *A capital federal* e *O mambembe*, supostamente mais bem acabadas. Porém, tal linguagem extrai seu vigor da mistura de estilos que, mais do que apontada, foi desenvolvida e aprimorada no exercício do teatro efêmero, feito para o deleite no aqui agora. A despeito disso, mesmo suas revistas-de-ano exalam ainda o espírito carioca e brasileiro que, com poucas modificações, ainda se faz sentir de modo bastante semelhante. O mesmo se poderia dizer de alguns problemas, que continuam presentes. Ou alguém estranha quando ouve falar em preocupações com o câmbio e bolsas de valores, dificuldades para se viver da arte, tráfego intenso, transporte público ineficiente, greves, corrupção e trapaças? A lista poderia ser maior. E o mesmo se pode dizer da beleza do país, do encanto e da sensualidade do Rio de Janeiro, do quase heroísmo de certos artistas na luta pela sobrevivência e por aí vai.

É reconhecível também o talento de Arthur Azevedo para escrever diálogos e criar tipos. Suas peças são bastante fluidas e quase sempre há, no mínimo, uma personagem com alguma mania, bordão ou marca na fala, que cria uma repetição de padrão, trazendo comicidade e contribuindo para desenhar bem a figura. Os exemplos são muitos: como Lopes, de *O mambembe*, que repete “eu sou franco”; Figueiredo, de *A capital federal*, que sempre diz preferir as trigueiras e que usa esse termo em vez de mulatas “por ser menos rebarbativo”; Lola, da mesma peça, que também diz “Eu sou franca”; Gouveia, que só joga nas dúzias; Sinfrônio, de *O Barão de Pituaçu*, que adora dar conselhos a qualquer cocote que encontra e depois comentar que ela “é muito honesta”; Barão e Arruda de *Nova*

viagem à lua, que têm falas marcadas pela regionalidade e conversam um achando que o outro fala mal; Raimundo, o gago de *Os noivos*, entre muitos outros. É algo que se percebe desde sua primeira peça, *Amor por anexins*, que já comentamos, cujo protagonista tem mania de usar provérbios para se expressar.

Por todos esses motivos – e não apenas pelo sucesso de público que alcançou em sua época – Arthur Azevedo está entre os dramaturgos mais importantes da história do teatro brasileiro, com uma obra extensa e heterogênea, e foi responsável por consolidar elementos que influenciaram o teatro posterior e contribuíram para dar o tom de boa parte do humor popular brasileiro nascido posteriormente, no que se pode incluir outros meios, como o rádio, a televisão e o cinema.¹⁹³

¹⁹³ A revista influenciou diretamente nos filmes musicais, carnavalescos e chanchadas do século XX (principalmente entre 1930 e 1960), devendo boa parte de seu sucesso a atores que são legítimos representantes do “jeito brasileiro” de atuação. Grande Otelo, Oscarito, Mesquitinha, Ankito, Jayme Costa, Dercy Gonçalves e Mazzaropi são alguns deles. Ainda que o cinema não ofereça o contato direto com o público, esses filmes ficaram como um bom registro dessa linguagem.

CONCLUSÃO

Martins Pena e Arthur Azevedo possuem estilos claramente diferentes, mas é possível traçar, como de certa forma já fizemos, uma aproximação entre ambos. O ponto mais destacado até aqui foi o que nos parece dar expressão de modo mais claro a algumas especificidades sociais brasileiras: a comunicação mais direta e zombeteira com o espectador. Martins Pena não chega a fazer isso de modo vertical, mas utiliza-se de recursos paródicos, referência a fatos do cotidiano, falas em que a própria personagem descredibiliza seu discurso ou seus sentimentos, e de Paulino, que comenta com humor todo seu percurso na casa do ciumento pedestre. Essa tendência será exacerbada pelo teatro de Arthur Azevedo, especialmente nas revistas de ano e nas paródias a operetas estrangeiras.

Duas comédias de Martins Pena possuem uma personagem que está presente sem estar plenamente, em torno da qual cria-se um “movimento espiralar”, porque outras personagens contracenam com ela sem o saber. Faustino, de *O Judas em sábado de Aleluia* age escondido sob o disfarce de Judas e Carlos, o malandro da comédia sem título, diverte-se pelo Rio de Janeiro, fazendo sua identidade circular separada de si mesmo, enquanto diversos meirinhos o perseguem. Assim, ambos dialogam com o “jogo de aparências” brasileiro.

A revista de ano possui uma forma flexível e tem na atualidade seu tema principal. Isso faz dela um gênero que se adapta com facilidade à matéria utilizada pelo autor, independentemente do contexto social. Por esses motivos e por possuir uma narrativa épica, estruturada em quadros autônomos, funcionou muito bem para flagrar, com humor, as arbitrariedades e oscilações da realidade brasileira. Estruturalmente não ganhou muitas adaptações locais pelas mãos de Arthur Azevedo – o que aconteceu depois, com a revista carnavalesca –, mas o tom, os tipos, a caricatura viva, a sátira, a paródia e o jogo de cena dos atores com o público, criaram uma linguagem que dialoga com diversas características nacionais, entre elas, o “jogo de aparências” de que tratamos. Tanto que em *O rei*

da vela, montada em 1967, o grupo Oficina rompeu com o estilo de interpretação mais realista, de identificação entre ator-personagem, e passou a trabalhar uma ruptura assumida da personagem pelo ator, ao modo da revista.

Das paródias às operetas estrangeiras, vimos que a relação com a encenação original ampliava muito sua comicidade e seus sentidos. O fato de ser uma paródia com recursos mais simples era muito potente e tirava grande parte de sua comicidade da dualidade brasileira, porque era um opção pela cópia “mal feita”, que desfazia o “*glamour*” estrangeiro, convivendo com ele e mencionando-o assumidamente. A oscilação estava na própria obra e, evidentemente, na relação com o original, que vinha com toda a sua completude e profissionalismo, enquanto a encenação brasileira a tirava do pedestal, ao mesmo tempo em que ria de si mesma, por ser a “representação inferior” daquela. As duas juntas, eram a oscilação entre os valores europeus e o simulacro nacional, que usava a tal fisionomia estrangeira, deixando entrever propositadamente as suas “falhas”, sua condição de obra que ostenta uma aparência deixando entrever outra, que desmancha a primeira.

Nas burletas observamos outra questão. Sua estrutura aponta mais para os reflexos (as incertezas e os improvisos do país), do que diretamente para esses dilemas de que tratamos.

DESCRENÇA NAS MÁSCARAS SOCIAIS

A oscilação de caráter (de personagens icônicas como Brás Cubas e Macunaíma) e a interferência do ator na personagem (como faziam os intérpretes das revistas e os autores de operetas paródicas) refletem esteticamente a porosidade das máscaras sociais brasileiras e, ao mesmo tempo, a descrença que os próprios “usuários” têm na(s) sua(s) máscara(s), porque reconhecem o tal “jogo de aparências” do qual participam. Todos representam papéis numa sociedade

que importa padrões, como, por exemplo, os ideais liberais, sem passar pelos estágios sociais que os erigiram em solo estrangeiro. Uma sociedade que não possui, portanto, os fundamentos que sustentam as ideias que procura imitar. Algo que Sérgio Buarque de Holanda descreve da seguinte maneira:

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima, de outra paisagem (HOLANDA, 1995, p.31).

Além disso, para as camadas privilegiadas, essa situação, mais do que um engano, trata-se de uma confusão conveniente, porque a falta de clareza ajuda a disfarçar os abusos e a dominação pessoal. Diante desse quadro, nada mais natural que haja uma descrença nos papéis sociais e um uso esvaziado de costumes, no que diz respeito inclusive à religiosidade, como vimos em algumas comédias de Martins Pena. Algo que se percebe em diversos relatos de estrangeiros que visitaram o país em seus primeiros séculos de existência, como nos mostra a seguinte passagem de Auguste de Saint-Hilaire, a respeito de sua ida a São Paulo, na semana santa de 1822 – citada e comentada por Sérgio Buarque de Holanda:

“Ninguém se compenetra do espírito das solenidades”, observa. “Os homens mais distintos delas participam apenas por hábito, e o povo comparece como se fosse a um folguedo. No ofício de Endoenças, a maioria dos presentes recebeu a comunhão da mão do bispo. Olhavam à direita e à esquerda, conversavam antes desse momento solene e recomeçavam a conversar logo depois.” As ruas, acrescenta pouco adiante, “viviam apinhadas de gente, que corria de igreja a igreja, mas somente para vê-las, sem o menor sinal de fervor” (HILAIRE, Auguste de Saint. Apud: HOLANDA, 1995, P. 150-151).

Características semelhantes são apontadas e discutidas por Holanda (1997, *passim*) em diversas outras situações, desde discussões políticas e intelectuais à arquitetura brasileira, que chega a apresentar casas em que se vê colunas e ornamentos gregos pintados sobre a parede. E é frequente que tal comportamento se reverta em riso e brincadeiras, que visam parodiar a própria realidade, revelando o vazio de sua aparência. Como nas operetas, nas revistas e no comportamento revisteiro que Renato Borghi descreve a respeito da montagem do Oficina, assim como em anedotas do cotidiano brasileiro. Um caso muito representativo foi abordado pelo antropólogo John C. Dawsey, que estudou o cotidiano dos boias-frias da região de Piracicaba, no interior de São Paulo, e identificou o que chama de “teatro dos boias-frias”. Diariamente, esses trabalhadores faziam uma “dramatização” em momentos como a chegada ao canavial, quando proferiam frases como “Meu Deus, meu Deus, por que me desamparaste?!”, “Chegamos ao lugar onde o filho chora sem a mãe ouvir”, ou quando abriam as marmitas para comer, dizendo “Cadê a comida?!”, “Esqueceram de mim!”, “Azedou! (fazendo caretas)”¹⁹⁴. E nos velhos caminhões em que eram carregados, ao cruzar na estrada com um veículo carregado de cana, ao qual o motorista dava prioridade e deixava passar, um dos boias-frias gritava para seu próprio caminhão: “Sai da frente, seu ferro-velho, sua baleia fora d’água! Não está vendo que aquele é caminhão novo?! Os pés-de-cana andam em caminhão novo, enquanto os boias-frias...”¹⁹⁵

Essa característica de autoderrisão nos aproxima do espírito latino, conforme se depreende da leitura que faz Georges Minois (2003, p. 86): “É bastante significativo que a comédia tenha sido muito anterior à tragédia, em Roma. O mundo e a sociedade são percebidos, a princípio, como realidades pouco sérias, que provocam necessidade de zombaria”. Porém, a isso se contrapõe a já comentada valorização que os intelectuais brasileiros davam à

¹⁹⁴ DAWSEY, 2005, P.17-19

¹⁹⁵ Iden, *ibidem*.

cultura francesa considerada mais nobre. Essa divisão representa muito na trajetória de Martins Pena e Arthur Azevedo. Por isso, vejamos o panorama que o francês Georges Minois traça sobre o período de convivência entre os comediantes italianos e franceses em Paris:

Com os italianos ri-se de toda a comédia social, profundamente má e inevitável; com os franceses, ri-se apenas de certos tipos, considerados maus, que precisam ser excluídos, pela derrisão, de uma sociedade globalmente boa. Sabe-se que Molière deve muito a Scaramouche e, em seu gênero, é um Dom Quixote que ainda crê que é possível eliminar os vícios. Mas não sejamos cegos: a despeito da interdição oficial dos italianos, em 1697, Arlequim é mais popular que Molière. Muito contestado quando era vivo, Molière deve parte de seu triunfo póstumo à glorificação orquestrada pelos manuais de literatura, obras de professores formados em humanidades e seduzidos pelo cenário oficial da propaganda clássica de Luís XIV. É uma miragem do “grande século”, que mal começa a se dissipar graças aos pacientes esforços de historiadores que, depois de Pierre Goubert, tiveram a audácia de desafiar o mito, que ainda guarda alguns adoradores tardios.

Quando as pessoas querem rir, em 1690, vão ver Arlequim e não Molière; e, depois de 1697, elas se apressam para ver as representações semiclandestinas do teatro de feira, encenadas por companhias interditas. Os “empresários de espetáculos”, que recorreram a todas as rixas para desafiar o teatro francês, perpetuam a tradição burlesca, repleta de alusões satíricas, recebidas por um público cúmplice com um riso de desafio. Chega-se até a parodiar os comediantes franceses e seus alexandrinos, daí as reações violentas como o assalto e o incêndio do teatro de Holtz, na feira de Saint-Germain, pelos comediantes franceses, em 1709 (Ibidem, p. 412).

Depois Minois acrescenta que o cômico oficial e o cômico clandestino traduzem duas concepções de mundo, em que o primeiro visa “[...] reforçar a norma social excluindo, pela ironia, os desvios, os marginais e os contestadores

de qualquer espécie”, com alvos bem precisos, demonstrando, didaticamente, “[...] aos homens de bem quanto é ridículo um avarento, uma pessoa que procura sair de sua condição, um ímpio, uma mulher que quer ser sábia, um doente imaginário...”(Ibidem, p. 412, 413). Mas elogia Molière, reconhecendo a grandiosidade de seu talento e acrescenta alguns pontos para compará-lo com o teatro que chama de clandestino:

Quando Molière faz rir – o que sempre acontece, sem exagero –, ele se prende a um defeito ou a um vício ligado à organização social, isto é, que se pode remediar e que não é, portanto, trágico. Quando ele aborda os grandes temas e as grandes questões da condição humana – Deus, os outros... –, não evita a tragédia, porque deseja ardentemente poder mudar o que quer que seja.

Já o cômico clandestino tem uma visão global do mundo e toma partido dele. O mundo é mau, e nada podemos fazer contra isso; então, o melhor é rir. Esse riso se dirige ao mundo todo e a toda a comédia humana. É um riso mais de espectador que de ator e abrange todas as nuances possíveis: da bufonaria grosseira ao humor mais delicado, do riso rude ao cinismo superior (Ibidem, p. 413).

De certa forma, essa divisão na cena francesa ilustra a diferença entre o teatro valorizado por parte da intelectualidade brasileira (influenciada também pela portuguesa) e a linguagem popular, que permeava a escrita de Martins Pena e era a base explícita do teatro de Arthur Azevedo. Nesse sentido, esses dois autores andaram na contramão, não a ponto de serem clandestinos, como os artistas do teatro de feira de Paris, mas por seguirem uma estética que não priorizava a virtuosidade literária, mas o diálogo com o público – o que não deixa de depender das virtudes do autor, como muitas de suas obras demonstram. E o caminho escolhido por eles tinha como foco, normalmente, lançar luz sobre problemas sociais, cada qual com seu estilo, mas ambos procurando evitar a estética e os valores aristocráticos. É a partir das dificuldades que eles escrevem, do desajuste social, não do bom ambiente que apenas precisa eliminar uns pequenos vícios. Martins Pena, participando do início de um projeto de criação de

um teatro brasileiro “oficial”, estabelece a nossa comédia de costumes, mas não como um quadro a ser contemplado com sorrisos. Suas comédias podem não possuir uma grande contundência, mas são carregadas de críticas que sobreviveram ao filtro do Conservatório Dramático Brasileiro e extraem o riso de algo não tão positivo. Sua base é a farsa, que guarda muitas semelhanças com o ambiente brasileiro que retratava, conforme se pode concluir a partir do que Georges Minois descreve sobre o gênero. Iniciando com uma expressão da pesquisadora Bernadette Rey-Flaud, que define a farsa como uma “máquina de rir”, ele complementa afirmando que “[...] para isso é suficiente mostrar o mundo tal qual é, **sem disfarce**. Não é muito bonito, mas é engraçado”(Ibidem, p. 202-203, grifo nosso). Muitas personagens de Pena se utilizam do esconderijo e do disfarce para que o restante se revele e apareça, finalmente, para o espectador, sem disfarce.

Prosseguindo em sua explicação sobre a farsa, Minois cita Konrad Schoell para dizer que, neste gênero, a hierarquia social é sobreposta pela hierarquia da astúcia, dando a entender que o mundo exige que cada um se defenda sozinho, utilizando-se de sua esperteza. E assim conclui o trecho:

Como na fábula, a visão do mundo é realista, conformista e pessimista: a felicidade está fora do alcance porque não se pode mudar a ordem das coisas, e o único consolo são os poucos momentos felizes arrancados à vida: “A felicidade, nesse sentido, é uma visão excepcional, uma infração particular à regra geral, de uma libertação provisória, de uma desforra casual. Com raros recursos à utopia e à revolta e sem recurso à transcendência, a ideia de felicidade na farsa parece muito restrita”, escreve Konrad Schoell, que atribui essas satisfações à pequena cota de “felicidade de *statu quo*” (Ibidem, p. 204).

Em *O Judas em sábado de Aleluia* vê-se realizado esse quadro e em muitas das peças de Martins Pena a fórmula da astúcia está presente. Pena parece ainda esperar um mundo melhor, mas não tem como escapar ao retrato

pouco louvável da sociedade brasileira. E se concentra nas pequenas astúcias, porque as grandes eram tranquilamente realizadas pelas classes mais favorecidas. Por isso, além de traços típicos da farsa, ele traz personagens se queixando constantemente da falta de perspectivas de mudança, de melhoria.

E Arthur Azevedo trabalha a crítica direta, por meio da revista, e os contrapontos de que falamos, nas paródias às operetas estrangeiras. Com ele, não são apenas o ponto de vista e as dificuldades dos menos favorecidos que ganham a cena, mas a linguagem popular com toda a força. Seu filtro para observar o mundo é o popular e sua linguagem guarda proximidade com o teatro de feira de Paris – local onde nasceu a revista de ano.

Diante disso, podemos dizer que esses dois autores tiveram como foco personagens ainda sem espaço na sociedade brasileira, que se utilizaram de estéticas contrárias aos ideais predominantes na intelectualidade nacional de seu tempo e, com isso, compuseram obras cômicas que, em forma e conteúdo, dizem muito do Brasil – dando expressão a alguns dos mais relevantes desajustes do país.

Referências*

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872. In: **Revista Novos estudos**. Ed. 21, Julho de 1988, p. 30-56.
- ALMEIDA, Adilson José de. **Uniformes da Guarda Nacional: 1831-1852. A Indumentária na Organização e Funcionamento de uma Associação Armada**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999. 195p.
- ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (dir.) **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2012, p. 119-137.
- _____. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 133p.
- _____. **Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987. 282 p.
- AZEVEDO, Arthur. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983. 675p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo II. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. 639p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo III. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. 533p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo IV. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. 590p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo V. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. 624p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo VI. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. 560p.
- _____. **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. 287p.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008. 419p.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009. 203p.
- BARNI, Roberta (Org.). **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003. 411p.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.
- BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 152 p.
- BRAGA, Claudia. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003. 122 p.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BRITTO, Rubens José Souza. O teatro de entretenimento e as tentativas naturalistas. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2012, p. 219-233.

CANDEIAS, Manoel Levy. **Um ator em movimento**: Renato Borghi. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007. 128p.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o Palimpsesto. In: **Revista de história e estudos culturais**. Vol. 3, ano III, nº4. Out/nov/dez. 2006, p. 1-32.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. 316p.

CRUZ, Duarte Ivo. **O essencial sobre o teatro luso-brasileiro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004. 95p.

DAWSEY, John C. O teatro dos boias-frias. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005, p. 15-34.

FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2012. 502p.

_____. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. 688 p.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 256 p.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973. 362p.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006. 360 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética (volume IV)**. São Paulo: Edusp, 2004. 287p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 224 p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1989. 167p.

MAGALHÃES Júnior, Raimundo. **Arthur Azevedo e sua época**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966. 360 p.

_____. **Martins Pena e sua época**. 2ª ed. São Paulo: Lisa, 1972. 253 p.

MENEZES, Lená Medeiros de. (Re)inventando a noite: o *Alcazar Lyrique* e a *cocotte comédienne* no Rio de Janeiro oitocentista. In: **Revista Rio de Janeiro**. N. 20-21, jan-dez, 2007, p.73-91.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 656 p.

OTSUKA, Edu Teruki. Rixas no tempo do rei. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 79, Setembro/novembro de 2008, p. 132-141.

- PASTA, José Antônio. Volubilidade e ideia fixa (o outro no romance brasileiro). In: **Revista Sinal de Menos**, Ano 2, nº. 4, 2010. P. 13 a 25.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 488 p.
- PENA, Martins. **Martins Pena: Comédias (1833-1844)**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. – (Coleção Dramaturgos do Brasil). 473p.
- _____. **Martins Pena: Comédias (1844-1845)**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. – (Coleção Dramaturgos do Brasil). 451p.
- _____. **Martins Pena: Comédias (1845-1847)**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. – (Coleção Dramaturgos do Brasil). 422 p.
- PRADO, Décio de Almeida. Do Tribofe à Capital Federal. In: AZEVEDO, Arthur. **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 253-281.
- RUIZ, Roberto. **Teatro de revista no Brasil: do início à I guerra mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. 235p.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. 240p.
- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 256p.
- SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. 285p.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII)**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 272p.
- _____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 185 p.
- VENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação**. São Paulo: Códex, 2002. 232p.
- _____. **As Grandes Vedetes do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 300p .
- _____. Espelho invertido. In: **O Percevejo**, UNIRIO, n.8, 2000, p. 74-86.
- _____. **Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!** Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 204p.
- _____. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Pontes/ Ed. Unicamp, 1991. 194p.

BIBLIOGRAFIA*

- ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2009. 165p.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872. In: **Revista Novos estudos**. Ed. 21, Julho de 1988, p. 30-56.
- ALMEIDA, Adilson José de. **Uniformes da Guarda Nacional: 1831-1852**. A Indumentária na Organização e Funcionamento de uma Associação Armada. 195p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Record, 2001. 156p.
- ARÉAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2012. p. 119-137.
- _____. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, 133p.
- _____. **Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987, 282 p.
- ARISTÓTELES. **Os pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. 315p.
- AZEVEDO, Arthur. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo I. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983. 675p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo II. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. 639p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo III. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. 533p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo IV. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. 590p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo V. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. 624p.
- _____. **Teatro de Artur Azevedo**, Tomo VI. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. 560p.
- _____. **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. 287p.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008. 419p.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 13ª ed. São Paulo: Hucitec, 2009. 203p.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- BARNI, Roberta (Org.). **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003. 411p.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276p.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.
- BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 152 p.
- BERRETTINI, Célia. **Dois farsas, o embrião do teatro de Molière**. São Paulo: Perspectiva, 1979. 128 p.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. 579 p.
- BRAGA, Claudia. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003. 122 p.
- BRANDÃO, J. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985. 114p.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 256p.
- BRITTO, Rubens José Souza. O teatro de entretenimento e as tentativas naturalistas. In: FARIA, João Roberto (dir.) **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2012, p. 219-233.
- CANDEIAS, Manoel Levy. **Um ator em movimento**: Renato Borghi. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007. 128p.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o Palimpsesto. In: **Revista de história e estudos culturais**. Vol. 3, ano III, nº4. Out/nov/dez. 2006, p. 1-32.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, 316p.
- CRUZ, Duarte Ivo. **O essencial sobre o teatro luso-brasileiro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004. 95p.
- DAWSEY, John C. O teatro dos boias-frias. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, jul./dez. 2005, p. 15-34.
- FARIA, João Roberto (dir.) **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2012. 502p.
- FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2012. 502p.
- _____. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. 688 p.
- FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4ª ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 256 p.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973. 362p.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário de teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006. 360 p.

GUINSBURG, Jacó e SILVA, Armando Sérgio da. A Linguagem Teatral do Oficina. In: SILVA, Armando Sérgio da, org. Jacó Guinsburg: **Diálogos Sobre Teatro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992.

GRANJA, Agustín de la. **Criticón**: El entremés y la fiesta del corpus. N. 42, 1988. Acessado pelo Centro Virtual Cervantes, dia 07/09/2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética (volume IV)**. São Paulo: Edusp, 2004. 287p.

HELIODORA, Bárbara. **Martins Pena**: uma introdução. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000. 151 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 224 p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989. 167p.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LABICHE, Eugène. **Um chapéu de palha de Itália e a viagem do senhor Périchon**. Porto: Livraria Civilização – editora, 1968.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. **Teatro Oficina**: da encenação realista à épica. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes; Universidade de São Paulo, 1980. Dissertação de Mestrado. 214 p.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 240p.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira; 1996. 275p.

MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)**. Editora SENAC, 2001. 454p.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001. 326p.

MAGALHÃES Júnior, Raimundo. **Arthur Azevedo e sua época**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966. 360 p.

_____. **Martins Pena e sua época**. 2ª ed. São Paulo: Lisa, 1972. 253 p.

MAURON, Charles. **Psicocrítica del género cómico**: Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L., 1998. 165 p.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008. 237 p.

MENEZES, Lená Medeiros de. (Re)inventando a noite: o *Alcazar Lyrique* e a *cocotte comédiénne* no Rio de Janeiro oitocentista. In: **Revista Rio de Janeiro**. N. 20-21, jan-dez, 2007, p.73-91.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 656 p.

MOLIÈRE. **Anfitrião**: comédia em três atos; **O amor médico**: comédia em três atos. Porto: Chardron de Lello, 1927. 153p.

_____. **Teatro escolhido**. 1º v. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, 254p.

NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves** – o corpo torto do teatro brasileiro. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. 348p.

NEVES, Larissa de Oliveira. **As comédias de Artur Azevedo** – em busca da história. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudo das Linguagens, Universidade Estadual de Campinas, 2006. 212p.

OTSUKA, Edu Teruki. Rixas no tempo do rei. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 79, Setembro/novembro de 2008, p. 132-141.

PASTA, José Antônio. Volubilidade e ideia fixa (o outro no romance brasileiro). In: **Revista Sinal de Menos**, Ano 2, nº. 4, 2010. P. 13 a 25.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. 488 p.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)** – Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Ed. Brasiliense; 1982. 142p.

PENA, Martins. **Martins Pena: Comédias (1833-1844)**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. – (Coleção Dramaturgos do Brasil). 473p.

_____. **Martins Pena: Comédias (1844-1845)**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. – (Coleção Dramaturgos do Brasil). 451p.

_____. **Martins Pena: Comédias (1845-1847)**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. – (Coleção Dramaturgos do Brasil). 422 p.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martins Claret, 2009. 320p.

PRADO, Décio de Almeida. Do Tribofe à Capital Federal. In: AZEVEDO, Arthur. **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 253-281.

_____. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 172p.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Trad. Manuel de Lucena. Lisboa: Portugalia, 1964.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992. 215p.

REBELLO, Luiz Francisco. **100 anos de teatro português**. Porto: Brasília editora, 1984. 270p.

_____. **Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. 576p.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; 2001. 141p.

RUIZ, Roberto. **Teatro de revista no Brasil: do início à I guerra mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. 235p.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. 240p.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 256p.

_____. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 172p.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Editora Perspectiva; 1981. 255p.

SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. 285p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII).** São Paulo: Cosac Naify, 2004. 272p.

_____. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 185 p.

VENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo:** o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002. 232p.

_____. **As Grandes Vedetes do Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 300p .

_____. Espelho invertido. In: **O Percevejo**, UNIRIO, n.8, 2000, p. 74-86.

_____. **Não adianta chorar:** teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 204p.

_____. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. Campinas: Pontes/ Ed. Unicamp, 1991. 194p.