



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS – PPGL
UFS/ SÃO CRISTÓVÃO**

ARTUR AZEVEDO E O TEATRO

KELLY CRISTINA DOS SANTOS

São Cristóvão
Fevereiro de 2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS – PPGL
UFS/ SÃO CRISTÓVÃO**

ARTUR AZEVEDO E O TEATRO

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Área de concentração: *Estudos Literários*, e linha de pesquisa *Literatura e Cultura*,

Kelly Cristina dos Santos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Jacqueline Ramos.

São Cristóvão

Fevereiro de 2016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Santos, Kelly Cristina dos
S237a Artur Azevedo e o teatro / Kelly Cristina dos Santos;
orientadora Jacqueline Ramos.– São Cristóvão, SE, 2016.
85 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de
Sergipe, 2016.

1. Teatro (Literatura) – História e crítica. 2. Cômico. I. Azevedo,
Arthur, 1855-1908. II. Ramos, Jacqueline, orient. III. Título.

CDU 821.134.3(81)-2.09

“Quando eu morrer, não deixarei meu pobre nome ligado a nenhum livro, ninguém citará um verso meu, uma frase que me caísse do cérebro; mas com certeza hão de dizer: ‘Ele amava o teatro’, e este epitáfio moral é bastante, creiam, para a minha bem-aventurança eterna” (Artur Azevedo).

RESUMO

Artur Azevedo, considerado pela crítica como um homem do teatro, escreveu peças com características da cultura popular e burguesa, com enredo simples e temas do cotidiano, foi criticado fortemente pela sua produção cômica musicada e, segundo a crítica, de valor menor. Esta pesquisa tem como tema o estudo do teatro de Azevedo, especificamente nas peças *O Dote* e *A Capital Federal*. Tivemos como ponto de partida algumas concepções sobre o teatro formuladas por Schiller (1964), como também uma breve passagem pelo período em que estão inseridos o autor e obra, identificando os procedimentos e as funções cômicas que nelas há em um terceiro momento. Tivemos como auxílio teórico, sobre a comicidade, para embasar a pesquisa, o estudo *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*, do autor Henri Bergson (2007). A partir do estudo realizado, observamos que o teatro brasileiro, no período analisado, refletia em sua estrutura a necessidade de falar de si mesmo e de suas tensões internas e externas. Através do estudo das peças cômicas pudemos entender que elas tinham uma função moralizadora, a comicidade era utilizada para correção dos costumes. Percebemos, dessa forma, que o cômico atuante nesse período vai cumprir a função moralizadora de corrigir condutas humanas que estão desviadas do padrão estabelecido socialmente, então para esses comportamentos desviados o viés cômico vai atuar com o propósito de reintegrar o indivíduo ao seu meio social.

Palavras-chave: Artur Azevedo; Teatro formador; Cômico.

ABSTRACT

Artur Azevedo, who is considered by critics as a man of the theater, wrote plays with features of the popular and bourgeois culture, with simple plot and everyday issues, he was strongly criticized for his musical comic production and, according to some critics, it is less valued. This research theme is the study of Azevedo's theater, specifically in the plays *O Mambembe*, *O Dote* and *A Capital Federal*. We had as a starting point some conceptions about the theater formulated by Schiller (1964), also a brief explanation for the period in which the author and his work are inserted, identifying the procedures and comic functions in the plays in a third phase. We had as a theoretical support, about comicality, to fundament the research, the study *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*, by the author Henri Bergson (2007). From the conducted study, we observe that the brazilian theater, in the analyzed period, reflected in its structure the necessity to talk about itself and its internal and external tensions. Through the study of the comic plays we could understand that they had a moralizing function, comicality was used to correct manners. We realize, therefore, that the active comic in that period has fulfilled the moralizing function of correcting human behaviors that are diverted from socially established standard, so for these diverted habits the comic bias has acted in order to reintegrate the individual to the social environment.

Key- words: Artur Azevedo; Formative theater; Comic.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me sustentado incondicionalmente e me dado forças;

Aos meus pais, pelo carinho e suporte;

Aos companheiros de jornada, por terem feito desse percurso menos solitário.

À professora Dr^a Jacqueline Ramos, por ter sido uma orientadora paciente e incentivadora;

Aos professores que contribuíram para a minha formação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O TEATRO NA FORMAÇÃO INTELECTUAL DO HOMEM.....	13
1.1 PANORAMA DO TEATRO REALISTA	20
2. ARTUR AZEVEDO E O TEATRO LIGEIRO	29
2.1 O MAMBEMBE E O METATEATRO.....	36
3. ENFIM, AS COMÉDIAS	46
3.1 O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DA CAPITAL FEDERAL	46
3.2 <i>A CAPITAL FEDERAL</i>	52
3.3 <i>O DOTE</i> : O SUCESSO DA COMÉDIA SÉRIA	66
CONCLUSÃO.....	80
REFERÊNCIAS.....	83

INTRODUÇÃO

No século XIX, face ao estranhamento produzido pelo processo de modernização do país, surge entre os intelectuais brasileiros a preocupação com a educação estética do homem, para que este se enquadre no padrão de civilização europeu. Essa tentativa de modernização origina-se após a emancipação política do país. A partir desse evento o Brasil procura se encaixar no grupo dos países que mantinham relações comerciais com o Centro. Nesse período inicia-se um processo acelerado de urbanização que exige uma mudança no cenário político, econômico, social e cultural, para que a nova ordem internacional do neocolonialismo possa ser inserida com êxito. Os recursos artísticos passam a ser utilizados como instrumento pedagógico, logo nas representações artísticas e literárias vê-se o empenho em retratar o contexto social, o homem com seus vícios e suas virtudes. Inserido nesse período está Artur Azevedo, estudioso das artes, que se empenhou em conhecer e retratar a cultura do povo brasileiro. Apesar de ter escrito crônicas, contos e textos jornalísticos, foi pelo teatro que ele se encantou, assumindo um compromisso com seus espectadores e ocupando o lugar de Martins Pena não só na Academia Brasileira de Letras, mas também na representação social através das comédias de costumes.

Como dramaturgo, Azevedo explorou as diversas formas do gênero leve. Com uma linguagem simples e o bom humor brasileiro escreveu teatro de revista, operetas, comédias e outros gêneros. Em seu espaço nas colunas de jornais, assumiu a tarefa de crítico e censor, respondendo as críticas ao seu trabalho no mesmo tom em que as recebia. Frustrando a expectativa da crítica autorizada, o sucesso do nosso autor foi alcançado, principalmente, através das representações do teatro leve e musicado. Por ganhar em termos de penetração de público, este gênero foi o mais desenvolvido pelo autor que vivia das suas produções, entre os seus pares foi taxado como homem do teatro que nasceu para entreter o povo e o fazer rir. Sendo um grande observador dos hábitos e costumes, Azevedo produz o teatro leve colocando como personagem principal a própria capital brasileira, na rapidez dos quadros encenados vai sendo mimetizada a própria aceleração que foi imposta pelo movimento modernizador.

As peças de Azevedo tinham enredos simples recheados de situações cômicas. Nelas, sejam as musicadas ou as não-musicadas, os enredos são bem estruturados e com temas que envolviam, principalmente, questões sociais e políticas, temas que são direcionados tanto para a alta burguesia, quanto para a população menos afortunada. O tema para esta dissertação

surgiu a partir do desejo de ampliar o conhecimento sobre o homem de teatro que foi Azevedo, cujas obras provocaram divergência de opiniões entre a crítica. Das diversas peças escritas por Artur Azevedo, escolhemos trabalhar com *O Dote* (1906) e *A Capital Federal* (1897). Escolhemos essas comédias porque são dois textos representativos de cada subgênero cômico, assim o nosso estudo desenvolve-se não só com a finalidade de observar as funções e os procedimentos cômicos, mas também os vários estágios da produção artística do autor. Em contato com o nosso contexto o gênero dramático sofre transformações que irão refletir na obra dramática. Tendo em vista tais transformações, teremos como um dos objetivos observar como essas características se projetam na dramaturgia de Azevedo.

Antes de avançarmos nas considerações sobre as obras, caberiam algumas considerações sobre o processo de desenvolvimento do trabalho. Durante a pesquisa, o objetivo primeiro era a busca da comicidade nas obras de Azevedo, dessa forma o tema “teatro” ficaria em segundo plano, porém a própria pesquisa nos levou a perceber que a intenção principal do nosso artista não era apenas fazer rir. Notamos que apesar de ele ter cedido ao teatro comercial, seu projeto principal era o de fincar o teatro nas raízes culturais brasileiras, corroborando com a ideia já proposta por seus pares de que a arte teatral deveria ser usada na formação e educação do homem. Azevedo encarnava o teatro nacional em sua dupla condição de autor e crítico. Ele manteve conduta ambígua, uma vez que lucrava ao escrever o teatro ligeiro e ao mesmo tempo se alinhava em consonância com seus pares, pois tinha sonhos de trabalhar com a comédia séria sem se preocupar com o retorno financeiro. Daí que surge a campanha para a construção de um teatro municipal que beneficiasse o teatro nacional. Observação que pode ser notada através do estudo da peça *O Mambembe*, que trazemos como exemplo no segundo capítulo, e na qual ele se dedica a falar do teatro no próprio teatro.

A estrutura de apresentação do presente trabalho, então, foi disposta da seguinte maneira: no primeiro capítulo propomos uma discussão relativa a algumas idealizações sobre o teatro e sua participação na introdução do homem no mundo civilizado. Para tanto, são discutidas algumas ideias de Friedrich Schiller, nas quais ele formula que na transição do estado primitivo para a modernidade, o homem precisa de um “censor” que atue na sua sensibilidade harmonizando os dois pólos. A religião cumpria esse papel junto com o Estado, mas na era da razão ela perde sua força, o que faz o autor formular a ideia de que o reforço para as leis e a religião estaria no teatro, pois no palco os homens, independente de classe, se enxergariam como são.

Em seguida, ainda no mesmo capítulo, discutimos alguns pontos que Peter Szondi (2004) traz sobre o drama burguês e que parecem se adequar a nosso teatro realista brasileiro, sendo a importância da estrutura familiar o mais relevante aspecto. Logo em seguida pinçamos algumas considerações sobre o teatro realista brasileiro e sua ideia herdada de teatro educador, baseadas em estudiosos como Faria (2006), Magaldi (2004) e Prado (2003). E, como último tópico desse capítulo, apresentamos um panorama sobre o autor e os estudos críticos de suas obras.

O segundo capítulo foi reservado para um diálogo sobre o gênero leve e seus temas recorrentes. Vemos que o teatro leve de Azevedo vai se dividir em subgêneros sinalizando, talvez, os vários estágios de escrita do autor em seu eterno duelo entre o produto para diversão e o comercial. Dois são o que destacamos nesse capítulo: a opereta e as revistas do ano. Tradicionalmente escritas com a presença de paródias, as peças leves azevedianas vão tematizar acontecimentos políticos e sociais. É através do teatro de revista que o dramaturgo se firma no gênero leve e alcança maior sucesso de público. Alinhando forma e conteúdo, o texto será legitimado pela linguagem popular, apesar de não ser um gênero bem visto pela intelectualidade. Através desse subgênero Azevedo vai chamar a atenção para as mazelas sociais ao satirizar os acontecimentos sociais da cidade carioca, gerando caricaturas vivas que possibilitarão uma interação cúmplice entre palco e plateia. Ainda nesse capítulo nos voltaremos para um dos temas mais presentes nas obras do nosso autor que é a discussão do fazer teatral através da metalinguagem.

Por fim, no terceiro capítulo, teremos uma abordagem sintética sobre as transformações que sofreram o espaço urbano da capital federal do Brasil. Nela, serão discutidas algumas considerações que historiadores como Nicolau Sevcenko (1999), Glória Kok (2005), entre outros, fazem a respeito da remodelação que o centro do Rio de Janeiro sofreu em favor de uma modernização europeizada. Em seguida, trouxemos uma possível análise da peça *A Capital Federal* sob a luz dos pressupostos elencados anteriormente e, principalmente, pelo viés da comicidade. A comédia musicada *A Capital Federal* baseia sua história nas relações estabelecidas por diversos tipos cômicos que são caracterizados a partir da oposição campocidade. É uma peça leve com um intenso fluxo de personagens entrando e saindo de cena, todos em busca de seus objetivos. A obra possui uma temática que simpatiza com a população menos favorecida. Azevedo coloca em cena personagens com características e cotidiano semelhante ao do povo, com críticas ao modo de vida e aos costumes do homem comum. Mas a personagem principal da história é a própria capital federal e sua aparente modernização.

Em outro tópico desse mesmo capítulo, desenvolvemos a análise da comédia de costumes *O Dote* sob o mesmo viés teórico da anterior. A comédia séria, ou seja, não-musicada, *O Dote* foi escrita voltada para um público burguês e favorecido financeiramente, sua trama centra-se nas questões do casamento e, embutida ao enredo, a obra trará uma crítica social aos indivíduos que gastam além da renda familiar para ostentar uma posição de destaque na sociedade. A partir do nosso estudo, constatamos que Azevedo viveu em constante conflito entre o desejo de agradar seus pares e a sobrevivência. O que pretendemos abordar são justamente as diferenças que marcam cada gênero das comédias selecionadas, analisando como a primeira faz um panorama da situação social da capital e do país, enquanto a segunda mostra-nos a intimidade da vida do burguês. O que podemos adiantar é que as duas possuem enredos que perpassam o viés cômico. Partindo do pressuposto de que o riso é inerente ao ser humano, e de que exerce funções na sociedade, para a análise das peças do último capítulo nos baseamos nos estudos sobre a comicidade de Bergson (2007), pois esse é o que traz maior suporte para o momento em questão. Porém para que chegássemos a essa conclusão consultamos também mais outras duas obras sobre o tema, que são: *O chiste e suas relações com o inconsciente* de Sigmund Freud (1977) e ‘O Chiste’ em *Formas Simples* de André Jolles (1976). Vejamos uma síntese.

De acordo com nosso estudo, a teoria que melhor descreve a comicidade empreendida por Artur Azevedo é a de Bergson (2007), para quem a comicidade provém da rigidez mecânica como forma de denunciar que o homem age cada vez mais de forma autômata. Dessa maneira, a comicidade é produzida pela falta de flexibilidade e maleabilidade que o ser humano demonstra nas diversas situações sociais. Na vida moderna esse princípio é causador da distração, esta, por sua vez, nos faz inconscientes dos nossos comportamentos. Em resumo, para Bergson, rimos daquilo que foge ao padrão, das distrações, da sobreposição do mecânico no vivo. Ressalta-se, então, que a função do riso para esse teórico seria a de reprimir excentricidades e castigar os desvios de comportamento. Neste estudo a nossa análise está calcada nas teorias de Bergson.

Já Freud (1977), procurando estabelecer uma relação do cômico com o inconsciente, conclui que o processo de formação dos chistes é semelhante ao processo de formação dos sonhos. No sonho, a energia que é usada para reprimir desejos inconscientes é diminuída, assim como nos chistes quando é suspensa a inibição, o recalque e a energia que serviria para reprimir é direcionada para um ganho de prazer. Diferentemente de Bergson, Freud defende que o cômico é prazeroso, é o mecanismo pelo qual acessamos o proibido, o oculto. Bergson

estuda um modo operante do cômico – o repressor, Freud concorda que há essa forma, mas se reserva a estudar o cômico libertador, ambos são modos que o cômico se apresenta a depender de sua função. Outro estudo em que cômico aparece como ampliação de conhecimento é o proposto por Jolles (1874-1946). Para o estudioso, o chiste é uma forma viva continuamente presente na vida do homem, uma forma simples que “*desata* coisas, que *desfaz* nós.” (1976, p. 206). Para Jolles, o riso parece equilibrar as duas intenções do cômico, repreensão e relaxamento de tensões, ele acrescenta que o chiste simultaneamente exerce os dois trabalhos, desfazer e refaz de outro modo, ou seja, “desfaz um edifício insuficiente e desafoga uma tensão” (1976, p.213), liberta-se de uma tensão à medida que se desafoga de algo repreensível.

Vale ressaltar que embora a temática do teatro venha sendo historicamente discutida em sua dupla enunciação, texto e espetáculo, o nosso estudo estará voltado para a teatralidade no âmbito da narrativa do texto dramático. Assim sendo, pretendemos discorrer sobre as contribuições que Azevedo traz não só para a literatura brasileira, mas também no tocante à caracterização de sua época.

1. O TEATRO NA FORMAÇÃO INTELECTUAL DO HOMEM

O debate a respeito da formação da nação ocupou um espaço relevante no Brasil do final do século XIX e início do XX. Esse fato deriva da fase de reajuste social e da instabilidade política que ocorreu a partir da instauração da República. Através da idealização de uma nação moderna e independente, a intelectualidade brasileira pretendia projetar um futuro fora do julgo da colonização e do atraso vivido pela sua sociedade. Com o desejo de colocar o país em conformidade com a civilização europeia, os intelectuais do momento mostraram-se preocupados em pensar a identidade nacional nas suas diversas instâncias, inclusive a partir do viés da literatura.

Esta expectativa também atinge a produção teatral, pois essa forma artística também sinalizava atraso, uma vez que era marcada pela forte presença de releituras das peças europeias. No teatro, a ideia da modernização vai se expandindo na medida em que os autores vão pensá-lo como um espaço artístico onde se pode constituir uma historiografia que atenda a um fundo político e represente um ideal de nação. Tornar-se civilizado era imperativo para a consolidação do estado brasileiro e, na concepção da elite do período, era também uma forma de relacionar-se com o centro, ou seja, a civilização europeia. Mas, para conseguir acertar o passo em favor do progresso, era necessária uma constante atualização com a dramaturgia mais avançada dos centros culturais, por isso os dramaturgos passam a trabalhar em favor da criação de um teatro que atenda aos requisitos do europeu, mas que traga em si as especificidades que nos distingue.

O teatro do realista passa então a perseguir o ideal intelectual do momento, e nessa caminhada tenta elucidar a perspectiva do atraso que foi deixada pelo período romântico. De acordo com Faria (2001), em *Idéias Teatrais*, o movimento romântico não foi capaz de formatar uma estética teatral coesa e de cunho nacional. Para o crítico, o romantismo esboçou o nacionalismo com eficácia na prosa e na poesia. As nossas diferenças em relação a Portugal são realçadas nas descrições da natureza e na presença da figura do índio, tudo isso com intenção de “dotar o país de uma nacionalidade literária.” (p. 79). Já a arte dramática, com as especificidades do gênero, não comportava essas descrições exuberantes, pois a imagem das telas que serviam de fundo para as peças não causava o mesmo efeito que as descrições presentes na prosa. Outro fator seria a falta de comunhão dos autores que não tinham entre eles, esteticamente falando, objetivos comuns:

Os textos teóricos e críticos referentes ao romantismo teatral, quando lidos em separado, elucidam o pensamento de escritores e intelectuais do período, no que concerne principalmente ao gênero dramático. Porém, quando lidos em conjunto, deixam entrever o quanto não dialogam entre si, o quanto são manifestações isoladas, desarticuladas, caracterizando quase sempre uma iniciativa pessoal, nunca um “movimento” voltado para construção da dramaturgia brasileira ou mesmo da dramaturgia romântica (FARIA, 2001, p. 78).

Só a partir da comédia de costumes é que podemos observar no romantismo uma cor mais brasileira nas nossas peças. Recorrendo a uma mistura da comédia de intrigas com a comédia de costumes, Martins Pena conseguiu sua fórmula de destaque, e segundo Faria “nasce a comédia em nosso país” (2001, p. 83). Inspirado na metodologia de comediógrafos antepassados como Gil Vicente e Molière, Pena prova-se hábil na arte de descrever situações que entretinham o espectador. Com enredos simples e farsescos, o dramaturgo trabalhava a brasilidade nas suas peças na medida em que colocava em tela o funcionamento da sociedade e os seus costumes, principalmente no meio rural, fato este que faz críticos, como Sílvio Romero e Sábado Magaldi, mais tarde, compreenderem seu trabalho como uma fonte possível de reconstrução da historiografia moral da sua época.

Explorando o caminho aberto por Pena, autores como Joaquim Manuel de Macedo, França Junior e Artur Azevedo passaram a produzir peças mais longas e de caráter cômico. Embora o gênero cômico tenha sido alvo de preconceito entre os intelectuais e escritores, por ser compreendido como uma estética mais ligada ao popular, ao baixo, foi este o caminho empreendido por Azevedo. Acrescentando a musicalidade ao elemento risível, o dramaturgo posicionou-se frente a uma campanha para a consolidação do teatro nacional. Porém, ao optar pelo caminho do teatro ligeiro, não se isentou do projeto proposto por seus pares, apesar de receber fortes críticas por esse tipo de produção, uma vez que o projeto propunha civilizar a nação através da arte. Essa, por sua vez, propunha-se a expor nos tabladados a complexidade da vida em sociedade.

No decorrer da nossa pesquisa, observamos que o próprio contexto ideológico gerava tensões em Azevedo, pois o mesmo fazia parte do grupo de intelectuais que queriam formar no Brasil uma tradição teatral que estivesse de acordo com as escolas artísticas europeias. Para os literatos, o teatro era parte integrante da literatura, portanto deveriam agir em conformidade com ela, sendo utilizado como meio de divulgação dos valores morais e sociais. A princípio, as comédias ocupavam um espaço secundário se comparadas aos outros gêneros teatrais, geralmente eram peças curtas que antecediam a atração principal, que seria uma

tragédia, um drama, ou melodrama; só depois as comédias foram caindo no gosto do público e foram ocupando maiores espaços.

Nesse quadro, as peças cômicas e musicadas eram mal vistas, ponto de decadência na história da formação do teatro brasileiro, pois as mesmas eram consideradas distantes da literatura e produzidas para divertimento da massa. A tensão que Azevedo viveu é justamente por necessitar se enveredar por dois caminhos, devendo produzir de maneira que alcançasse distintas classes, tanto por uma satisfação pessoal de pertencer a um grupo de letrados, quanto pela necessidade de sobreviver do seu ofício. Nesse jogo de tensões, de que iremos tratar mais adiante, o sucesso financeiro de Artur Azevedo se dá através das peças cômicas e musicadas, pois estas alcançavam um público mais amplo.

De acordo com o estudo de Faria (2001), quando o Romantismo perdeu espaço para o Realismo surgiu uma nova forma de concepção de teatro que pretendia deixar visível um retrato da sociedade burguesa, ainda que seja um retrato moralmente melhorado. Surge então a comédia realista que, apesar de ter o título de comédia, não tem por intenção fazer rir: são peças sérias que objetivam pregar a moral e discutir os bons costumes. No decorrer da nossa pesquisa, notamos que essa pretensão de utilizar a dramaturgia para lançar-se na modernidade, fazendo do teatro ambiente de formação social do homem, é uma ideia antiga.

Um exemplo disso nos traz Saadi (1998) em seu pequeno texto publicado em folhetim, “Lessing, Voltaire e seus fantasmas”, ao explicar que essa proposta foi concebida desde o século dezoito quando os pensadores da versão alemã do Iluminismo, o *Aufklärer*, almejavam elevar a cultura alemã ao nível dos seus vizinhos, a Inglaterra e a França. Para esses intelectuais, alguns pressupostos eram necessários para a reformulação do teatro alemão e entre eles está a fundação de teatros nacionais permanentes com apoio do governo “nos quais atores alemães, orgulhosos de sua profissão, seriam prestigiados por um público de gosto refinado” (p. 8). Ao longo da pesquisa, vemos que é uma das ideias que se assemelham à luta de Azevedo pela implantação de um teatro municipal, ao respeito aos artistas e ao desejo de mostrar que não foge a expectativa dos seus pares, e, sim, sonha com um público “de gosto refinado”.

Dentre os pensadores alemães, destacamos Friedrich Schiller, pois o mesmo refere-se à arte como um elemento fundamental na formação do homem. Os seus pressupostos são difundidos em toda a Europa, e o filósofo vai ser fortemente influenciador na formação da dramaturgia brasileira. Em “O Teatro considerado como instituição moral”, Schiller (1964)

coloca a arte como a harmonia que irá facilitar a transição do homem de seu estado primitivo para o estado da razão. Em um período em que os ditames da religião são suspensos em favor da razão, ele vai eleger o teatro como auxiliar na educação dos indivíduos. O autor vai explicitar que “o senso estético, ou o sentimento do belo” (1964, p. 31) é que vai abrandar essa transição sem causar o efeito negativo que a falta da religião traria. Nesse ensaio o crítico explica que, na formação da sociedade, as leis agem na exterioridade dos homens, são mutáveis e predominam na organização social ao coibir atos que perturbem a organização social. Já a religião é vista como um agente mais íntimo, ela atua na interioridade do homem e se vincula ao seu caráter, o que a torna mais permanente e atuante na sensibilidade humana.

Decorrente dessa discussão surge o questionamento: e quando a religião para alguns não passar de fantasia? Para esse problema, Schiller consideraria que o teatro traria o reforço que o Estado precisaria. Na arte teatral são expostas as dicotomias vício e virtude, felicidade e desgraça, tolice e sabedoria, de forma que alcancem os homens ao vê-las “desenredando os nós diante de seus olhos” (1964, p. 33). Assim como no caso da religião, a arte dramática atuaria nas emoções e no sentimento humano de modo a revelar verdades. Nas palavras de Schiller

A jurisdição do palco começa onde finda o domínio das leis profanas. Quando a justiça cega, a peso de ouro, e vive na fartura, a soldo do vício, quando os crimes dos poderosos escarnecem de sua impotência e o temor humano tolhe o braço da autoridade, o teatro assenhora-se da espada e da balança e arrasta os vícios para diante de um terrível tribunal (1964, p. 33).

É esse teatro visto como instituição moral, como já assinalamos, que parece ser o ideal seguido pela corrente Realista. É essa também, como veremos, a posição do crítico teatral João Roberto Faria, que, ao discorrer a respeito do teatro cômico realista, considera esse como tribunal, o que comprova o desdobramento das ideias de Schiller. Embora o filósofo alemão esteja tratando em primeiro plano do trágico, seus pressupostos também se aplicam à comédia, e sobre esta ele informa que é um campo que produz maior efeito no coração dos homens. Segundo ele, no teatro, ao serem ridicularizados os crimes e os vícios, o riso é despertado, atingindo, assim, a sensibilidade humana com muito mais ênfase do que o terror causado pela tragédia. Dessa maneira, mesmo não havendo religião ou leis, a moral encenada ainda será lembrada.

Citando o exemplo de peças clássicas para exemplificar, por exemplo, heróis são expostos para que sejam despertadas nos homens atitudes bondosas semelhantes. Assim

também são colocados em tela os vícios e as virtudes para que no palco seja exposta a diferenciação. Trazendo para o palco brasileiro, nós vemos claramente essa exposição em *Fritzmac* (1888), peça de Artur Azevedo. Nela, assiste-se à personificação dos vícios e das virtudes, e o recado é claro: os vícios corrompem a sociedade carioca e as virtudes devem combatê-los. No abrir e fechar das cortinas, as virtudes vencem e o maniqueísmo é usado em favor da correção moral.

Da mesma maneira que os gêneros se modificam, os vícios também modificam suas formas, e para que as gerações seguintes não padeçam do mesmo mal e o bem estar da sociedade seja mantido, Schiller aconselha “proteger o coração contra fraquezas” (1964, p. 35). Essa proteção a que o autor se refere é o teatro. Ao agir como espelho, a arte teatral nos causaria o constrangimento, e, aplicado ao teatro cômico, o riso teria esse valor coercitivo. Do mesmo modo, essa posição nos remete aos estudos de Bergson (2007), nos quais o riso aparece como castigo do comportamento desviado. As peças, e em particular as comédias, assumem o dever de revelar máscaras, pois

É possível que autorizemos um amigo a nos atacar os costumes e o coração, mas nos é penoso perdoar-lhe uma única risada que seja [...] Só o teatro pode ridicularizar as nossas fraquezas, porque poupa a nossa suscetibilidade e é benevolente para com os estudos, dignos de censura. Sem enrubescer-nos, vemos a nossa máscara tombar de seu espelho e, às escondidas, agradecemos pela suave advertência (SCHILLER, 1964, p. 36).

Em outras palavras, podemos dizer que o autor ressalta que o teatro consegue atingir a sensibilidade humana de forma que as máscaras sejam retiradas não para o outro, mas para a própria compreensão de nós mesmos e a reflexão de nossos atos. Apesar de considerar o palco como um “guia para a vida comunitária”, Schiller entende que o teatro não acaba com os vícios, antes nos prepara para melhor lidar com eles de maneira que sejamos mais justos, pois através do conhecimento das aflições alheias nos tornamos mais benevolentes. No caso do teatro do riso, pode haver benevolência para com o personagem portador do vício, podemos até nos identificar com o mesmo, porém não queremos ser alvo das risadas, o que prova mais uma vez que o riso tem valor coercitivo.

Observamos que o autor consagra o teatro como um veículo capaz de atingir as diversas esferas da sociedade. Portanto, é o caminho ideal para propagação de um ideal de nação. O poder público poderia falar através da arte dramática e conseguiria influenciar até os mais céticos a abraçar um espírito nacional e, por espírito nacional, ele quer dizer a inclinação da corrente pensante a um único objetivo. Schiller traz a ressalva de que

Se em todas as nossas peças predominasse *um único* traço essencial, se nossos dramaturgos chegassem a um acordo e estabelecessem, com esse propósito, uma aliança estável; se uma severa escolha guiasse os seus trabalhos e seus pincéis se consagrassem somente a motivos populares; numa palavra: se chegássemos a ter um palco nacional, teríamos também uma nação (1964, p. 41-2).

Em resumo, Friedrich Schiller vai nos apresentar a ideologia do teatro como uma instituição de ensinamento regida pelo novo código de moral burguesa que vê o teatro como “canal comum em que jorra a luz da sapiência da melhor porção pensante do povo” (1964, p. 40). Trata-se da privatização da arte em defesa da constituição da nação. Podemos perceber que o pensamento do crítico alemão está presente na formação da arte brasileira e no desejo da construção de um ideal de nação. O desejo de civilização vem aqui embutido na imposição de um conceito burguês que está longe da realidade em que vive o país recém-saído do colonialismo. De um modo geral, podemos dizer que o teatro cumpre uma função pedagógica e moralizante. Os literatos e intelectuais do Brasil empenharam-se em trazer aos nossos palcos esse aspecto missionário, despertando um desejo de civilização tardio. Antes de falarmos sobre o teatro realista e suas funções, período que nos interessa devido ao nosso autor, nos deteremos em alguns outros pressupostos levantados pelo teatro burguês que possibilitam a compreensão do contexto ideológico do Brasil de Artur Azevedo.

Em *Teoria do Drama Burguês*, Peter Szondi (2004) fala sobre as transformações das representações dramáticas na Europa e, como elas passam por um sistema de aburguesamento que muda os aspectos temáticos e teóricos das peças, pois a temática das tragédias clássicas não comportavam os ideais da burguesia do século dezoito. As convenções do teatro clássico perdem espaço para o drama burguês, este tem como foco a vida do homem em sociedade, suas ações e deveres. A ação dramática coloca em tela os vícios e as virtudes para que sejam analisados e julgados, mas para que isso ocorra se fez necessário que houvesse uma quebra nos limites pré-estabelecidos pela tragédia, as ações teatrais desse período não buscam mais a representação de ideais nobres que causam temor, assombro ou deslumbramento, agora há o desejo de despertar no público o sentimento de familiaridade, ou nas palavras de Sérgio de Carvalho, no prefácio do livro de Szondi, o drama burguês irá tratar da “privatização da vida dos personagens, e a busca de uma sentimentalidade como meio de aproximação entre público e o palco” (2004, p. 12).

Szondi (2004) traz em seu estudo exemplos de diversos autores que foram participantes na criação do novo gênero. Dentre eles está o filósofo Denis Diderot, que nos reservamos a citar, pois um dos ideais que por ele é pregado vai tratar da representação da

estrutura familiar, sendo que esse ideal é um dos mais fortemente difundidos no teatro realista. Para Szondi, “o único lugar em que o homem pode ser feliz” (2004, p. 123) é no ambiente familiar, esse é um dos pontos que dialogam com a estética realista, sendo também temática recorrente nas peças de Azevedo. A representação da família nas obras do dramaturgo ajuda a inserir o autor em uma tradição literária. Uma das constantes no drama burguês é a sentimentalidade, como já citado acima, ela é alcançada através da eliminação da distância entre espectador e palco, ao fundamentar suas ações na representação da família burguesa, esse novo gênero assegura o processo de identificação entre personagem e público.

Para Szondi, a concepção burguesa de sentimentalidade está intimamente ligada ao que Diderot chama de *condition*. De acordo com o filósofo, o conceito de *condição* exerce no drama familiar um papel de suma importância em oposição ao de *caráter*, na medida em que o caráter da personagem pode não influenciar na identificação do público com a mesma, mas

É a condição, seus deveres, suas vantagens, seus embaraços, que devem servir de base à obra. [...] Por pouco que o caráter fosse carregado, um espectador podia dizer a si próprio: não sou eu. Mas ele não pode ocultar para si que o estado que representam diante dele não é o seu; ele não pode desconhecer seus deveres. É preciso absolutamente que ele aplique a si o que ele contempla (DIDEROT, 1965 *apud* SZONDI, 2004, p. 124).

Os conceitos de condição e caráter corroboram com as ideias de Schiller, o espectador é levado a se reconhecer nas ações representadas. Esse movimento vai se tratar de uma reconfiguração de valores, pois se antes o caráter ocupava um papel principal, em Azevedo, por exemplo, a condição é quem se mostra. Em suas peças a condição do personagem é que tem destaque, veremos, por exemplo, nas revistas do ano que a imagem projetada no palco não será a do indivíduo, mas dos tipos que ele pode representar, ou seja, o avaro, o galã, o malandro. A razão de trazer as ideias de Szondi para a discussão é que ele nos permite entender que a forma literária perde sua razão de ser e modifica-se de acordo com o contexto histórico e social. É nesse sentido que entendemos que o drama burguês, nos séculos seguintes, origina outros gêneros determinantes na história do teatro brasileiro, dentre eles as comédias de costume, o teatro musicado, gêneros explorados pelo dramaturgo Artur Azevedo. Entre os pontos apresentados por Szondi, ainda sobre o pensamento de Diderot, o destaque para a estrutura familiar é importante para a nossa pesquisa. No processo de formação da dramaturgia brasileira, a família ocupa uma posição muito relevante, uma das tônicas do teatro realista brasileiro é o culto à estrutura familiar e patriarcal.

Herdeiro dessa tradição, Azevedo propõe através de cenas cômicas a continuidade dessa temática, na maioria de suas peças a comicidade é empregada objetivando corrigir a posição que cada integrante da família deve ocupar. É interessante entender essa busca pela posição de cada sujeito no ambiente familiar como uma tradição do drama de família, que, de acordo com Szondi, é vista por Diderot como um “bem supremo” (2004, p. 123); para este a família é o lugar onde o homem encontra a felicidade, mas também pode se tornar um lugar de tormento. Um exemplo que podemos trazer, usando as peças de Azevedo, é *O Dote* (1906), em que pela fraqueza de caráter do chefe da família ocorre a desestrutura familiar. O resultado é que o ambiente em que a paz deveria reinar encontra-se em desequilíbrio com as funções/posições de cada integrante representado, o que deriva consequentemente na separação da família e na angústia dos personagens.

A concepção dramática realista estava sem dúvida vinculada ao conceito de drama burguês, acreditando na arte como elemento civilizatório que contribui para a modernização do país, a elite intelectual projetava no teatro a construção de uma autêntica arte dramática brasileira que se empenhasse em educar a plateia pouco intelectualizada. A seguir discorreremos a respeito do desenvolvimento dessas ideias, especificamente no teatro realista de costumes, enfatizando a formação da arte dramática no Brasil.

1.1 PANORAMA DO TEATRO REALISTA

“Esse artista é ambicioso e nada mais: afinal, sua obra não passa de uma lente de aumento que ele oferece a todos os que olham em sua direção”. Nietzsche

A literatura brasileira apresenta um vasto campo no qual o estudo sobre a comicidade e suas manifestações pode ser aplicado. Fazendo um recorte, observamos que, no século XIX, com o fim do Império e início da República, houve uma fase de reformulação de preceitos que deu abertura para a exploração do gênero cômico. É principalmente nos momentos de ajustes sociais que a representação cômica provoca a reflexão dos acontecimentos e ensaia mudanças (SALIBA, 2002). Nesse espaço, os procedimentos do risível dialogam com o processo social, seja repreendendo comportamentos desajustados, liberando conteúdos reprimidos ou atuando na ambivalência de suas funções.

O riso esteve presente nos primeiros escritos teatrais que conseguiram trazer traços genuínos do nosso país para a cena. Considerando os estudos de Décio de Almeida Prado (2003) como fonte, vemos o exemplo disso na comédia de costumes de Martins Pena, uma

vez que o autor fez uso de alguns procedimentos tradicionalmente cômicos importados da dramaturgia portuguesa, por exemplo, a prática do *entremez*¹, que, assimilados junto às atividades cotidianas da sociedade brasileira, convertem comicamente a realidade em ficção. É no centro da vida nacional, o Rio de Janeiro, que será concentrado o universo cênico, logo é da fauna humana² que serão retirados alguns modelos para os personagens tipos. A partir da análise da peça *A Capital Federal*, no próximo capítulo, veremos melhor delineado o uso desses tipos sociais no microcosmo cênico.

Ao nos debruçar sobre a história do teatro no Brasil, vemos que ele surge desde o projeto de catequização dos jesuítas. No entanto, a esse teatro não vai ser conferido o caráter artístico, pois o mesmo era mais um meio para o fim evangelizador. No caso do teatro romântico, através dos estudos de Décio de Almeida Prado (2003), observamos que a sua aptidão pela fantasia e os seus excessos da imaginação descrita nas escapadas ao infinito e nos sonhos de grandeza não conseguiram formar a unificação tão desejada para a criação de uma estética nacional. Com o advento da estética realista, a proposta de criação de uma dramaturgia nacional ganha um novo contorno, principalmente com a representação das comédias de costumes. O surgimento da escola realista vai significar para o escritor o regresso ao mundo prosaico, agora a aposta é no tema da vida em sociedade.

Com a interrupção do tráfico de escravos, o país e particularmente a cidade do Rio de Janeiro, centro cultural do período, dão início à marcha evolutiva em favor da modernização. A burguesia emergente passa a investir em outros setores, como comércio e indústria. No realismo, os reflexos dessas transformações atingem o teatro e a vida burguesa é apreendida em cena, pais e filhos são agora os heróis, protagonizando o amor familiar e o culto a maior instituição burguesa que é a família. Os dramaturgos realistas procuravam justapor à descrição da vida em sociedade uma crítica com feições moralizadoras que atingisse os vários setores da vida em sociedade, sejam eles o econômico, o político, o cultural ou o social. A arte dramática passa a ser expressão da sociedade, agindo em um sistema de troca em que o teatro busca na

¹ Prado (2003), explica que o *entremez* foi um gênero importado de Portugal, que era usado como “complemento de espetáculo”, visto que o espaço para sua representação era reduzido em não mais do que trinta minutos. Relevado a segundo plano possuía caráter marginal, pois tratava-se de cenas improvisadas pelos atores e, esses abusavam dos recursos da farsa popular: caricaturas, personagens tipos, quiproquós, desordem, entre outros.

² Prado denomina fauna humana os tipos que aglomeram o ambiente urbano da Corte, são eles os “empregados públicos relutantes em trabalhar, vadios cidadãos, comerciantes aladroados, falsos devotos, ingleses espertalhões” (2003, p. 59).

sociedade subsídios temáticos para sua arte e, por sua vez, a sociedade vai assistir-se no palco como espelho refletor.

No livro *Crítica Teatral* (1955), Machado de Assis explana suas ideias sobre a reforma da arte dramática brasileira, agindo como crítico e censor. As considerações de Assis demonstram analogia com os princípios de Schiller, para quem o “senso estético, ou o sentimento do belo” (1964, p. 31) são necessários na formação do homem. Para o crítico, o teatro deve tomar a iniciativa de ensinar ao público “as concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da plateia à esfera dessas concepções e dessas verdades” (p. 11). Elimina-se assim a barreira, ou como diz o próprio autor, o “vácuo” existente entre a plateia e a arte, possibilitando a exploração de um caminho para a civilização. Corroborando com os preceitos da corrente realista, Machado de Assis repudia na fala abaixo o comportamento da estética romântica:

É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o *Côro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade (1955, p. 12).

A existência real do teatro brasileiro entendido como sistema constituído por autores dramáticos, peças, atores e público, como compreende Prado, só é vista a partir do século XIX. Vale destacar que, ainda nesse século, as duas tendências estéticas, romantismo e realismo, convivem na retórica de seus escritores caracterizando ao mesmo tempo continuidade e ruptura. Na passagem de uma geração para a outra, o tema da liberdade do sujeito e da nação, por exemplo, dá lugar à “ideia burguesa de ordem, de disciplina social” (2003, p. 78), porém algumas peças ainda carregam o maniqueísmo, característica própria da geração romântica. Todavia, ao serem expostas as mazelas sociais não veremos o culto ao sofrimento pessoal, mas a busca por novos caminhos. O realismo faz parte de uma corrente de pensamento em que um dos desejos era a construção de uma identidade brasileira que se mantém, entretanto não mais baseada nos mitos idealizantes. Seguindo o desejo de se afirmar como nação, os dramaturgos da escola realista procuravam desnudar os comportamentos sociais, e, segundo Faria (2006), descrever com objetividade os costumes, transformando o teatro:

Numa espécie de tribuna destinada ao debate de questões sociais, com o objetivo de regenerar, civilizar e moralizar a sociedade. Tinha por base os valores éticos da

burguesia, tais como o trabalho, a honestidade, a honra, a família, o casamento, a castidade, a sinceridade, a nobreza dos sentimentos, a inteligência. E se empenhavam na construção de uma dramaturgia de críticas moralizadoras a certos vícios sociais (FARIA, 2006, p. XI).

Levando em consideração que o teatro é uma das formas de representação que mais se aproxima da vida, entendemos que os escritores utilizavam-se das peças teatrais como um veículo para chamar a atenção do público para a realidade político-social, a arte vai agora ser usada não mais para a fuga ao infinito, mas para desnudar a vida em sociedade sem mais lirismo. Segundo Prado (2003),

O tema da liberdade, primeiro para as nações, depois para os indivíduos, cede lugar à idéia burguesa de ordem, de disciplina social. Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula mater da sociedade (PRADO, 2003, p. 78).

De acordo com Faria, a inspiração para o realismo teatral provinha de Paris, mas logo os dramaturgos tratavam de abrigá-la, reforçando aspectos da realidade brasileira e reiterando a “ideia de que a arte deve ser útil, isto é, ter uma feição moralizadora” (2006, p. XI). Assim como o país, a produção cultural brasileira também estava em formação, ainda dependente dos moldes europeus, principalmente dos franceses. Os parâmetros franceses, contrários à arte pela arte, tornam o teatro meio de transmissão dos valores e modo de vida burguês. As peças francesas traziam um ideal de sociedade moralizada, o seu sucesso se devia ao fato de que, segundo Faria, os intelectuais do momento obtinham nelas o exemplo de modelo para a construção da sociedade brasileira, as comédias teatrais francesas suscitavam em nossos escritores o “desejo de civilização” (1993, p. 261).

Não apenas baseado nas concepções francesas, mas também desenvolvendo ideias semelhantes às de Schiller, os realistas buscavam o aperfeiçoamento da moral. As peças, em sua maioria, tinham caráter didático, focavam-se em criticar os indivíduos que se desviavam das normas estabelecidas pela sociedade. Alguns temas como a prostituição, o apego ao dinheiro, a escravidão e a família são mais frequentes porque marcam desvios que impossibilitam a marcha progressiva da sociedade. A defesa da família foi o ideal burguês mais aclamado, pois a mesma era considerada o núcleo social. Os dramaturgos procuravam sempre em suas peças alertar para os perigos que a estrutura familiar corria na sociedade em ascensão. A arte literária vai então cumprir a função de construção de conhecimento, concordando com o que Candido escreve:

A obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula sua capacidade de atuar sobre ele (CANDIDO, 2002, p. 85).

A família vai constituir-se no tema principal das comédias de costumes brasileiras. Nas peças produzidas por Artur Azevedo, ela sempre ocupa papel de destaque. Em *O Dote* (1906), Azevedo vai trabalhar a posição de cada sujeito dentro da família. Seguindo uma linha de família tradicional e patriarcal, cada um deve ocupar a posição previamente designada pela sociedade. Na peça em questão, vemos sintomas de fraqueza por parte do personagem principal, que, em teoria, deveria ser o chefe da família, sujeito firme em suas decisões e possuidor do controle familiar, inclusive o financeiro. Porém, o que é exposto no tablado é um sujeito fraco e sem controle algum sobre a sua mulher, que adora gastar. O que fica no texto é a crítica à ostentação de um luxo que não se pode manter e a não manutenção dos papéis na família.

As obras teatrais utilizavam-se da comicidade para corrigir costumes e chamar a atenção do público para uma reflexão sobre os desvios da conduta estabelecida, e assim promover o que Faria chama de “uma consciência burguesa” (1993, p. 268). A manifestação do cômico teve bastante espaço nas peças realistas, isto é, consenso entre os estudiosos. O teatro realista foi difundido acolhendo a tipificação³ dos personagens, pois, colocando em cena caricaturas e alegorias, procuravam provocar no público uma resposta através da identificação dele com os personagens. Os personagens-tipo eram postos para se fazer uma crítica à sociedade brasileira e aos seus costumes em transformação. De acordo com Bergson (2007), um dos recursos empregados para a produção do risível é a personificação de tipos, pois parte da ideia de que certos caracteres do corpo estão imóveis, presos a uma forma. No teatro cômico realista, essa imobilidade é proposital, pois enseja dois objetivos: o efeito risível e a exposição de vícios sociais. Sobre os vícios, Bergson nos diz que ao nos deixarmos envolver por eles nos transformamos em marionetes, como se eles nos dominassem, em suas palavras

O vício cômico pode unir-se às pessoas tão intimamente quanto se queira, mas nunca deixará de conservar existência independente e simples; continua sendo

³ A corrente realista buscava produzir efeito através da revelação da verdade, ou seja, daquilo que mais se aproximava da realidade do homem. Para tanto há uma recorrência a um quadro em que se apresenta a tipificação dos personagens ou das situações. Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* escreve que “A configuração do típico foi uma conquista do Realismo, um progresso da consciência estética em face do arbítrio a que o subjetivismo levava o escritor romântico a quem nada impedia de engendrar criaturas exóticas e enredos inverossímeis”. (1994, p. 170).

personagem central, invisível e presente, do qual as personagens de carne e osso ficam suspensas em cena (2007, p. 12).

Ao almejar corrigir costumes sociais, que não estão enquadrados no ideal de país moderno, construindo uma consciência burguesa, o teatro realista acaba por cumprir essa função cômica descrita por Bergson. A arte, como aqui já foi relatado, não era usada apenas para retratar a realidade diária, mas também para “julgá-la, aprovar ou desaprovar” (PRADO, 2003, p. 80). A comicidade serve bem aos propósitos do engajamento realista: utilizando-se dos mecanismos cômicos no teatro, a burguesia poderia rever-se, utilizando aqui a ideia proposta por Schiller (1964), como em um espelho corretor que aumenta os desvios para corrigi-los, e enquadrar-se com isso no que Prado chama de “modelo de comportamento individual e coletivo” (2003, p. 80).

Nesse contexto teatral realista, está inserido o autor maranhense Artur Azevedo, comediógrafo, conhecido como homem do teatro e como continuador das comédias de costumes, gênero popularizado por Martins Pena. Para o teatro cômico, Azevedo parodiou algumas obras francesas e também escreveu algumas peças em gêneros diferenciados: a opereta, as comédias de costumes, as burletas e as revistas do ano. De acordo com o estudo realizado por Larissa de Oliveira Neves⁴ (2006), o comediógrafo redigia suas peças de acordo com o público para o qual elas seriam encenadas, classificava a plateia de acordo com as questões financeiras, os espectadores da elite eram intitulados pelo autor como “sociedade”, e o grande povo como “público”. Dedicado ao teatro, Artur Azevedo classificava os espectadores de acordo com a situação socioeconômica de cada um para obter maior êxito em suas representações. Depreende-se do estudo já citado que o “público” cansado de suas atribuições diárias se dirigiam ao teatro em busca de distração e eram assíduos frequentadores do teatro musicado, enquanto a “sociedade” era composta pela elite que era frequentadora das apresentações feitas por companhias estrangeiras e nas encenações de peças sérias. Segundo Neves, “A chave para a compreensão da obra dramática de Artur Azevedo centra-se na separação dos gêneros aos quais ele se dedicou: as peças musicadas e as não-musicadas” (2006, p. 20).

Raimundo Magalhães Júnior (1995), em *Artur Azevedo e sua época*, apresenta uma biografia positiva sobre o autor. O biógrafo, em sua escrita, vai tratar Azevedo como um forte

⁴ Neves (2006) apresenta em sua tese *As Comédias de Artur Azevedo – Em Busca da História* um estudo sobre o teatro de Artur Azevedo baseado na relação do autor com o público e com a sua recepção crítica, a fim de ressaltar a sua importância para o período e o seu valor estético.

representante de uma época em que o país vivenciou transformações sociais, culturais e políticas. Magalhães escreve a trajetória do teatrólogo desde sua infância no Maranhão até sua morte no Rio de Janeiro. Defensor feroz de Azevedo, ele constrói a imagem do autor como um intelectual com múltiplas funções: funcionário público, cronista, jornalista, teatrólogo e contista. Através do estudo de suas obras, Magalhães discorre que a temática central é o Rio de Janeiro e o seu processo de modernização. A temática da reforma urbana da capital federal levanta diversas problemáticas, e através do levantamento delas Azevedo vai satirizar os acontecimentos.

Desde sua chegada ao Rio de Janeiro aos dezoito anos, Artur Azevedo dividia seu tempo entre o jornalismo e o teatro, e no cenário carioca, segundo Sábato Magaldi, “Definiu-se, sobretudo como admirável animador do movimento cênico” (2004, p. 153). Azevedo foi contemporâneo de Machado de Assis e fortemente criticado pelo mesmo por sua projeção no teatro cômico. O sonho maior dos intelectuais do período era promover o país à posição de moderno e culto, e as peças cômicas, principalmente as musicadas, não eram favoráveis à realização desse sonho, pois eram classificadas pelos críticos como de gosto decadente e desprovido de erudição. Azevedo seguiu caminho oposto ao de Assis, pois foi justamente o caráter musical e cômico de suas peças que o elevou à posição de um dos homens que, segundo Prado, “mais encarnava o teatro nacional” (2003, p. 97).

O estudo sobre o teatro de Azevedo evidencia que a sua produção dramática provocou divergência de opiniões entre a crítica. A crítica autorizada da sua época classifica-o como o dramaturgo que empobreceu o teatro com obras que apenas entretinham e não possuíam preocupações literárias. Prado (2003), por seu turno, nos diz que Azevedo foi um homem que viveu para o teatro e do teatro e foi “incapaz de análises psicológicas ou de discussões morais, sabia delinear personagens e situações que faziam rir, de um riso simples e sem maldade” (p. 147). Magaldi (2004) escreve que o escritor em tela não tinha muita imaginação e que suas ideias eram emprestadas de outros, mas também observa que nas obras de Artur Azevedo encontram-se um resumo das características de uma época, concordando com a afirmativa de Prado ao assinalar que Artur era insuficiente nas análises introspectivas, mas também valoriza a teatralidade do comediógrafo, concluindo que:

Teve ele o dom de falar diretamente à plateia, isento de delongas ou considerações estáticas. Juntando duas ou três falas, põe de pé, com economia e clareza, uma cena viva. Simples, fluente, natural, suas peças escorrem da primeira à última linha, sem que o espectador se deixe tentar pelo bocejo (MAGALDI, 2004, p. 158).

Artur Azevedo alinhava-se à corrente de pensadores que tentava implantar um teatro nacional, praticou o teatro sério como a crítica preferia, alegando ser essa uma forma de conduzir o povo à erudição, entretanto não foi bem-sucedido, visto que suas peças sérias não resistiam à prova de palco. Contrariando, então, seus amigos de profissão, Azevedo continuou escrevendo o teatro cômico e musicado. A acusação da crítica quanto à sua decadência na dramaturgia feria-o, julgado como criador de peças distante da literatura e voltado para os gêneros comerciais, ele escreve em sua defesa:

Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras e apodos, injustiças e tudo isto a seco, ao passo que, enveredado pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula da glória, mas - que diabo! - ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!... (AZEVEDO *apud* MAGALDI, 2004, p. 155).

Azevedo foi um dramaturgo hábil no tracejar de caricaturas, trabalhava tomando particularidades da vida humana e retratando-as com um grau mais visível, aumentando-as para demonstrar situações ridículas. O comediógrafo trabalhava com o imaginário brasileiro partindo do princípio de que deveria escrever de forma compreensível, trabalhava com as cenas cômicas construindo tipos de maneira que, através do risível, houvesse a produção de um efeito de sentido no público. Uma das questões que já foi citada nesse texto e que nos chama a atenção é que Azevedo, na elaboração das suas peças, era influenciado pelo seu público. Ele escreveu comédias que apresentam um valor tanto histórico-cultural, quanto estético para a literatura brasileira, e uma das coisas que ele trabalhou com mais afinco em suas obras foi a tentativa de reproduzir o falar do povo, com maior verossimilhança, em suas personagens, utilizando-se da comicidade para marcar o preconceito linguístico.

De acordo com Martins (1988), o comediógrafo foi um homem que viveu até os cinquenta e três anos, e estima-se que ele iniciou sua carreira de escritor aos quinze anos. Escreveu para o teatro, para jornais, passou pela crônica, pela narrativa curta e pela lírica. A experiência ao longo dos anos fez com que Artur Azevedo, ao escrever suas peças, se mantivesse focado, no horizonte de expectativas, para quem escrevia. Sua predileção era para uma escrita mais simples, fala ligeira e direta, favorecendo bastante a criação de peças para o “público”, o que incomodou os intelectuais da época. Azevedo, como já vimos, argumentou em sua defesa mantendo-se fiel às comédias, porque era delas que retirava seu sustento, além de serem as obras que ele escrevia com maior fluidez. O maior desafio que enfrentou em sua carreira como dramaturgo foi seguir os padrões da crítica produzindo comédias sérias que abarcassem uma heterogeneidade de público, porém não foi tão bem-sucedido nesse projeto.

O autor escreveu obras que dialogavam com os problemas vividos pela sociedade, construindo tipos que produziam o risível e um efeito de sentido no público, e sintetiza Martins: “Artur, ainda que visasse à crítica dos costumes e à justiça social, nascera para fazer o povo rir e se deleitar” (1988, p. 193). Assim, a comicidade é elemento presente nas suas peças de maior aceitação, já que nelas Artur Azevedo construía cenas conduzindo de maneira natural a história e caricaturando tipos brasileiros. No enredo de suas obras, Azevedo pintava a sociedade ridicularizando os desvios morais, delineando os tipos sociais com suas manias e cacoetes de linguagem. Com uma estrutura simples, o escritor nos apresenta “Cenas que são engraçadas não porque o autor é espirituoso, mas porque os homens, de parceria com as mulheres, é que se metem em boas enrascadas” (PRADO, 2003, p. 148).

Na obra de Azevedo existem temáticas que são mais intensificadas, sendo exploradas de maneira mais corriqueira tanto nos quadros das peças, quanto na base dos enredos. Um dos temas mais relevantes para nosso estudo, como veremos mais adiante na análise da peça *A Capital Federal*, é a relação entre campo e cidade, outro que também tem destaque, fazendo parte da própria campanha empreendida pelo autor, é o próprio teatro. Esse último veremos no próximo segmento.

2. ARTUR AZEVEDO E O TEATRO LIGEIRO

Na extensa obra teatral de Artur Azevedo, o seu talento espontâneo para a paródia e o riso constituiu uma soma significativa de peças do gênero leve. De maneira geral, esse gênero é constituído por comédias com recursos cênicos que chamavam a atenção do público, como a música e os ricos cenários. Muito embora os escritores contemporâneos a Azevedo, como Machado de Assis e Coelho Neto, considerassem esse tipo de produção artisticamente inferior às comédias de costumes, foi no teatro leve que o nosso dramaturgo obteve sucesso de público e financeiro, principalmente porque “Julgavam-se os resultados obtidos em cena, geralmente avaliados em termos de bilheteria.” (Prado, 1997, p. 20). Entre as principais obras do autor observamos que o teatro leve estava dividido entre subgêneros, entre os mais cultivados por ele estão a opereta e a revista.

Em seus estudos, Faria (2001) relata que o teatro como entretenimento foi tomando seu espaço aos poucos. Enquanto no Ginásio Dramático se cultuava as comédias realistas de costumes, no Alcazar Lírico, aberto em 1859, era visto um repertório cheio de canções⁵ e cenas cômicas que foram, de acordo com os literatos do período, sem preocupações literárias e edificantes. Escritores, como Machado de Assis, queixavam-se desse novo rumo que o teatro estava tomando e pediam que o Conservatório Dramático tomasse providências proibindo os tipos de espetáculos que o Alcazar Lírico apresentava. Em 1865 o Alcazar estreia a primeira opereta no Brasil. *Orphée aux Enfers* de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, com música de Offenbach, teve um sucesso estrondoso no nosso país, ficando em cartaz num período de um ano com um fluxo constante de público.

A opereta é uma peça leve que tem seu foco principal na música, foram criadas na França em 1855 por Jacques Offenbach e sua companhia como contraponto à seriedade do *vaudeville* (peças musicadas com intrigas complicadas⁶) que tomava conta dos palcos em Paris. É interessante ressaltar que a princípio os críticos brasileiros culpavam a chegada da opereta no Brasil como a responsável pelo fracasso do teatro sério, mas logo após a estreia desse subgênero do teatro leve outros são desenvolvidos e a opereta é classificada pela

⁵ Segundo o *Dicionário de teatro brasileiro* (In: GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009. p.79), canção é uma pequena canção, geralmente espirituosa, cômica, satírica ou mesmo maliciosa (...). O seu aparecimento data do início do século XIX, quando alguns teatros parisienses passaram a preencher o tempo entre os atos das peças com um artista que se apresentava sozinho no palco, cantando uma canção, por vezes também denominada cena cômica.

⁶ Idem, 2009, p. 345-346.

crítica como a melhor parte desse tipo de teatro. Esse julgamento se deve ao uso da figura de cantores estrangeiros e ao refinado gosto musical apresentado nas peças, elas passaram então a ser as mais frequentadas pela elite do país.

A *Orphée aus Enfers* foi sucesso de público e abriu portas para outras montagens aqui no país. A peça era uma criação paródica do mito de Orfeu, segundo Faria “a enorme afluência do público sinalizava profundas transformações em curso no teatro brasileiro, que de fato aconteceram.” (2001, p. 146). Logo mais surgem os primeiros efeitos desse sucesso no Rio de Janeiro, o desenvolvimento de um novo segmento do gênero cômico que foi a paródia da opereta. A opereta francesa, sendo uma releitura do mito de Orfeu, apresentou um texto com a inversão própria da paródia, pois, enquanto no mito Orfeu era um poeta fiel a sua esposa, na releitura apresenta-se um sujeito maldoso e infiel. Um enredo cheio de situações cômicas que servirão apenas de desculpa para a apresentação da música alegre e dançante.

Apropriando-se desse gênero irreverente, os escritores brasileiros continuam com o princípio paródico e a música de Offenbach, porém transferem a ação para o cenário brasileiro. Conforme Faria (2001), o primeiro a seguir por esse caminho foi Francisco Correia Vasquez, que além de ter sido um famoso ator cômico se enveredou pelo mundo da escrita. Em 1868 ele fez uma paródia da paródia de Orfeu, só que adaptada aos costumes brasileiros, a chamada *Orfeu na Roça* teve como protagonista o barbeiro, e seu par foi uma roceira. Uma peça avaliada como sendo irreverente e com um enredo “colado ao texto original, mas ‘acomodado’, como se dizia na época, aos costumes e tipos brasileiros” (2001, p. 146). Logo após essa encenação à brasileira vir a público as estrangeiras continuaram, mas as versões nacionais se multiplicaram.

Ainda de acordo com o estudioso Faria, Artur Azevedo foi quem nacionalizou o gênero e se mostrou mais hábil para esse tipo de escrita. Entre as que ele escreveu as mais conhecidas foram: *A Filha de Maria Angu* em 1876, versão de *La Fille de Mme. Angot* de Siraudin, Clairville e Koning, música de Lecocq; *Abel, Helena* estreada em 1877, paródia de *La Belle Hélène* de Meilhac e Halévy, estreada em 1876, música de Offenbach; *A Casadinha de Fresco*, versão de *La Petite Mariée* de Leterrier e Vanloo, com música também de Lecocq.

Na passagem das operetas estrangeiras para o palco paródico brasileiro o que resulta são montagens que nacionalizam o texto, tornando a história bem mais próxima a nossa realidade, com uma dose de humor, mas sem deixar de lado a boa música. Aos espectadores era oferecido as duas versões, a traduzida e a parodiada. Como exemplo desse

abrasileiramento nós temos a paródia *A Filha de Maria Angu*, na versão original é a filha quem narra ela conta que viajou de balão por mares e desertos, uma novidade para o século XVII, abaixo transcreveremos a copla da versão original e a parodiada:

Em ballon ele monte,
La voilà dans les airs
Et plus tard ele afronte
Les mers et les déserts.

Andou por Sorocaba,
Por Guaratinguetá,
Por Pindamonhangaba,
Por Jacarepaguá. (PRADO, 1997, p. 22).

São dois universos diferentes projetados na mesma estrutura teatral um com ideal de grandeza e outro com a simplicidade do local, mas nos dois permanece o ritmo próprio das operetas. Com a experiência adquirida, Azevedo naturaliza de vez a opereta no país ao abdicar das músicas estrangeiras e incorporar a suas peças a música nacional. Segundo o *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. 253).

Outra diferença entre as adaptações feitas por Azevedo e as suas obras operísticas originais estava no fato de que nas produções inteiramente nacionais o autor dava maior destaque às falas e ao enredo do que à música. As primeiras peças que aderiram a esse processo foram *Os Noivos* e *A Princesa dos Cajueiros*, as duas encenadas pela primeira vez em 1880, com música de Sá Noronha. Ao acrescentar o tempero brasileiro às operetas, Azevedo atribuía um caráter mais zombador as peças, uma resposta à valorização do estrangeiro sobre o nacional. O público se dirigia ao teatro em busca das montagens estrangeiras acreditando no seu maior requinte, em contraponto, os autores brasileiros zombavam dessa falsa sofisticação colocando em cena tipos e temas brasileiros.

A presença de traduções das operetas só desafiou mais a crítica a afirmar a decadência do teatro brasileiro. De acordo com alguns intelectuais importantes, como Machado de Assis,

Joaquim Manuel de Macedo, entre outros, o teatro cada vez mais se distanciava da literatura e se afirmava como espetáculo. Faria (2001), nos dá exemplo dessa fase conflitante, de como o gosto do público havia aderido a essas transformações, ao citar a montagem do romance *O Guarani* de José de Alencar em 1874. Na passagem do papel para a cena foi concebida uma peça com um prólogo e onze quadros, nos quais a dramaturgia seria apresentada com efeitos especiais e música, formando um espetáculo luxuoso. A peça teve sucesso de público e elogios da imprensa, porém para o próprio Alencar era lamentável ver sua obra literária ser reduzida ao espetáculo, ele afirmava que “para certa gente o principal do teatro é o tambor, a corneta, os panos pintados, os fogos de Bengala etc., e entre os acessórios, último de todos, depois da caixa do ponto vem o drama, que fala à inteligência.” (Alencar *apud* Faria, 2001, p. 155). De modo geral, a crítica autorizada culpava as traduções do teatro ligeiro, segundo eles de baixa qualidade artística, por estragar o paladar do público.

Apesar das diversas críticas feitas ao teatro ligeiro, a sua evolução não foi barrada ao invés disso um novo segmento encontra espaço entre os palcos brasileiros: a revista do ano. O novo formato era uma mistura da opereta com a comédia e intencionava satirizar a sociedade e a política. De acordo com Roberto Ruiz (1988), não se sabe de certeza quem foi o escritor da primeira revista, o que se sabe é que sua origem remonta ao início do século XIX em Paris. A revista possuía um caráter crítico que abordava junto com o tema do teatro outros assuntos que levantaram polemica ao incomodar muitas pessoas do regime político vigente. Por meio de montagens portuguesas logo o gênero chega em nosso país, e em 1859 estreia em nossos palcos *As Surpresas do Sr. José da Piedade* de autoria de Figueiredo Novais. Por não agradar a elite dominante poucos foram os dias que a peça ficou em cena.

Sendo o Rio de Janeiro ainda uma pequena cidade provinciana, apesar de ser a sede da corte, não era um bom lugar para se fazer críticas políticas. A próxima revista só vai aparecer no país em 1874, de autoria de Joaquim Serra a *Revista do ano de 1874*, essa também não vingou. A segunda tentativa não encontrou terreno propício em um país que chorava suas feridas com a guerra do Paraguai, a ideia de uma República crescendo e a ainda sensibilidade com questões políticas. Outras tentativas foram feitas, mas apenas com o lançamento da revista *O Rio de Janeiro em 1877* de autoria de Artur Azevedo e Lino de Assumpção que o gênero viria a trazer resultados mais animadores.

Após firmar o gênero no país, Azevedo toma pra si o ofício de revisteiro, e em parceria ou sozinho passa a investir na carreira. Conforme Veneziano (1991), mesmo

conseguindo bons resultados, ainda não foi nessa primeira revista obteve o grande destaque. Isso ocorreria em 1884 com a estreia de *O Mandarim*, peça com parceria de Moreira Sampaio. A estudiosa destaca que esse texto foi um marco por ser bem estruturado e bem humorado, iniciando “nas revistas brasileiras uma das convenções mais presentes, a caricatura pessoal” (p.27-28).

A revista do ano era uma comédia musicada que tinha como primeira intenção resumir criticamente os acontecimentos do ano anterior. Geralmente a estrutura tinha como base a chegada de algum personagem a capital federal, a partir daí mostrava-se o desenrolar dos fatos através do fio condutor da peça que seria,

[...] uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. 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).

É interessante destacar que diferente das peças realistas, a revista possuía um fio narrativo com bastante elasticidade, possibilitando a inserção de novos quadros ou canções. A revista tinha certo esplendor visual, criava grandes espetáculos com cenários variados, belos figurinos e mutações dos quadros. Prado (1997) escreve que o tom do espetáculo mudava rapidamente do sério para o cômico, do satírico para o comemorativo ou patriótico, resultando em apoteoses cheias de energia. Outro aspecto da revista, assinalado por Veneziano é o fato de o Rio de Janeiro ser quase em todas as peças o personagem principal. Na capital federal há sempre alguém chegando, seja estrangeiro ou interiorano, há sempre uma busca por algo ou alguém, e na variação dos quadros vai passando em cena as transformações que a capital do país sofre.

Revistas como *O Tribofe*, cuja estreia se deu em de 1892, é um bom exemplo do que vem sendo discutido. Seu enredo é cômico, centrado na vinda de uma família caipira para a capital do Rio de Janeiro em busca de um noivo fujão. Ao mesmo tempo em que as peripécias da família na cidade são vistas em cena, vão passando às vistas do público aspectos da vida social, política e cultural da Corte de então. A revista tem uma estrutura flexível, o que contribui para o encaixe de situações e tipos diferente, ela mostra a trajetória de diferentes personagens, a mulata que vai ser enganada por um carioca, o chefe de família que se deixa

ser seduzido por uma francesa cortesã, uma trama com idas e vindas que mais adiante servira de base para a burleta *A Capital Federal*⁷. Em cena víamos personagens com uma linguagem simples sem pedantismo, as falas assim como as cenas eram fluidas, com jogos de palavras e uso de trocadilho que prendia a atenção da plateia.

Duas facilidades Azevedo tinha ao escrever suas obras, o dom de fazer caricaturas das figuras importantes do período ou de determinada situação, e a destreza em construir versos bem metrificados. Vemos como exemplo dessa fluidez dos versos em uma das coplas de *O Tribofe*:

CENA II
 Frivolina
 COPLA
 De Aristófanes sou neta:
 Nasci na Grécia pagã;
 Sagrou-me um grande poeta;
 Sou graciosa e louçã.
 Troquei a sátira eterna
 Pela pilhéria moderna!
 Tenho exercitada a perna
 Nas delícias do cancã! (AZEVEDO, 1892, p. 50).

Veneziano (1991), destaca algumas convenções do gênero revista que são importantes, escolhemos dar destaque a algumas que são comuns mesmo em suas peças sérias, são elas: a tipificação, a caricatura viva, a metalinguagem. Os personagens tipos sempre foram destaque nas comédias. Segundo a estudiosa “os tipos opõem-se aos indivíduos.” (p.120), pois os primeiros não estarão marcando a individualidade de cada personagem, antes projetarão uma imagem de uma maneira menos específica. Por exemplo, no teatro de Azevedo os personagens não apresentam profundidade, o seu passado e sua individualidade, eles refletem uma característica da sociedade em geral, seja um vício ou virtude, uma atitude, o caráter ou um trejeito. Na revista *O Tribofe* temos exemplo de alguns deles, por exemplo, a mulata na figura da empregada que vem a cidade com a família da noiva, o caipira na figura do senhor Eusébio, pai da noiva que vem a cidade em busca do noivo fugitivo, o malandro aparece também na figura do Proprietário que engana as pessoas ao alugar casas que já estão ocupadas. São personagens que permeiam as revistas e foram desenvolvidos para nos trazer um panorama de uma sociedade ansiosa pelo progresso.

⁷ Apesar do autor não ter se dedicado às burletas da mesma forma que fez com as revistas, elas tiveram um sucesso mais duradouro do que as revistas do ano. Interessante ressaltar que *A Capital Federal* foi considerada sua obra prima e teve mais montagens realizadas do que a revista que lhe deu origem.

Proveniente do teatro popular, a caricatura viva é um recurso utilizado para satirizar personalidades importantes da sociedade. Conforme Veneziano, foi no teatro de revista que esse recurso encontrou o terreno mais estável para se promover, tornando-se umas das convenções mais importantes do gênero. No entanto, o teatro de revista era voltado para o seu momento, e nas leituras das peças hoje as representações caricaturais não são reconhecidas sem um referencial do contexto histórico, diferente do uso da caricatura que Azevedo fez nas burletas, pois nessa última a caricatura viva é usada sem a obrigatoriedade do vínculo entre personagem e personalidade, estando mais ligado a algum arquétipo teatral.

Outra convenção que vamos destacar é o caráter popular das revista do ano. Embora não tenha sido levado a sério pela elite brasileira, mesmo em seu momento de efervescência, Azevedo foi amado e aplaudido pelo povo. Além de comportar algumas características inerentes do teatro popular, a tipificação, a mistura dos gêneros, entre outros, a revista também fazia uso da paródia, elemento comum entre as peças cômicas. Dentro da revista a paródia encontrou um retorno positivo e de grande repercussão. Como dito anteriormente, na seção sobre o estudo das operetas, a paródia era ferramenta eficaz na crítica aos costumes da elite brasileira, ao público que favorecia as montagens estrangeiras, e principalmente a política vigente. É interessante ressaltar que na revista, entre risos, a comédia sobreviveu tendo como base o teatro dito superior.

Já a metalinguagem, tema do próximo tópico, é presença garantida na maioria das revistas. A linguagem que Azevedo empregava nas revistas era simples, de fácil assimilação popular, com a presença do coloquial e de neologismos. A partir da clareza da escrita os procedimentos teatrais da revista eram revelados, e assim público obtinha uma melhor compreensão do todo. Esse procedimento foi utilizado devido a preocupação dos escritores em estabelecer o gênero no país; para que fosse aceito pelo público primeiro se fazia necessário que fossem esclarecidas as técnicas dramaturgas empregadas. Dessa forma, as revistas do ano eram constrangidas a narrar suas convenções e mudanças. Outro ponto é que através da metalinguagem, revelada no percurso da revista, pode-se observar os combates entre revisteiros e críticos que não estavam de acordo com o caráter popular do teatro, os quais, estes últimos julgava sem arte. Em meio ao enredo da revista sempre se via uma alfinetada responsiva às críticas recebidas, como vemos em Gavroche,

Eu sou a Revista do Ano
Brasileira;
Quem diz que as artes profano,
Diz asneira.

Aqui, como em toda parte,
 Sou benquista,
 Porque há sempre um pouco de arte
 Na revista.
 Sem que a sociedade ofenda,
 Sou risonha,
 E não devo dessa prenda
 Ter vergonha
 Nesses tempos tão bicudos
 Me parece
 Que quem cura os carrancudos
 Be merece.
 Eu sou a Revista do Ano
 Brasileira.
 Tenho um sorriso mangano!
 Sou faceira! (AZEVEDO, 1889, *apud* VENEZIANO, 1991, p. 32).

Não há como negar que o teatro de revista foi um teatro feito para o povo, com estruturas e convenções que são absorvidas da própria cultura popular. Mesmo levando em consideração que o teatro ligeiro fez parte de um conjunto de produtos voltados para o consumo cultural não podemos desconsiderar o seu valor. Ainda que a crítica pretensiosa tenha classificado o gênero como arte menor, o que vemos é uma produção que caracterizou uma época e o estado de formação artística, política e social de um povo.

2.2 O MAMBEMBE E O METATEATRO

Diversos são os temas abordados nas obras de Artur Azevedo. Os mais comuns são os relacionados ao cotidiano na capital federal: a baixa qualidade nas moradias da população mais carente, a vida do burguês, a malandragem, a prostituição, entre outros. Porém um tema que Azevedo fazia presente na maioria das suas peças, sendo na base do enredo ou em pequenos quadros, é o próprio teatro. Essa recorrência era derivada do desejo do próprio autor de afirmar um teatro nacional, e no caso em particular das revistas do ano, de impor um gênero. Atento a esse interesse Azevedo constrói suas revistas do ano utilizando-se do recurso da metalinguagem, seja para falar da situação da recepção do teatro no país ou para, em cada quadro da peça, anunciar o que vem adiante.

De acordo com Veneziano (1991), a metalinguagem era um expediente bastante utilizado na construção das peças teatrais, uma tradição que vem desde a *Commedia dell' Arte* de Molière e se manteve vivo através do teatro popular. No caso brasileiro das revistas do ano, esse método não era utilizado apenas por causa da necessidade de revelar as técnicas de encenação ao público, para que esse obtivesse uma melhor compreensão do que estava sendo

apresentado, mas também porque essa seria uma forma de “impor, em território nacional, a revista como gênero teatral.” (p.141). Segundo a pesquisadora, a plateia estava acostumada ao teatro importado e, embora a paródia e a opereta já houvessem chamado à atenção da camada urbana frequentadora do teatro, havia a necessidade de prepará-las para que as revistas fossem bem recebidas.

Desde a primeira revista escrita por Azevedo, em parceria com Lino d’Assunção, *O Rio de Janeiro em 1877*, vemos a preocupação do dramaturgo em situar o espectador na sucessão dos quadros que estão sendo apresentados. No prólogo da peça citada já é evidente uma preparação para o quadro seguinte na intenção de fixar a atenção do público. As cenas ganham vida com personagens que atuam comentando o desdobrar da trama, fato que fica evidente a partir do anúncio que se faz no prólogo sobre o cenário irreal que irá se passar a Cena II, a gruta das calamidades brasileiras. Ainda de acordo com Veneziano, na maioria das revistas havia um personagem que tinha como objetivo comentar o texto “teatralizando as expectativas do público” (1991, p.144). Esse fazia papel de ator e ao mesmo tempo de espectador, pois dava opiniões “discutia, perguntava, questionava, reclamava” (p.144), numa clara intenção de diminuir a distância entre palco e plateia. Porém, esse papel não ficava a cargo de apenas um personagem; a construção da maioria das peças do gênero revista também possuía um caráter didático, seja, por exemplo, nos diálogos ou nas coplas⁸, que permitia ao espectador, na mutação dos quadros narrados, observar os ajustes do novo gênero.

Após essa fase inicial de implantação da revista, a utilização sistemática da metalinguagem nas obras de Azevedo continua, porém não mais com um tom tão didático de antes. De maneira geral são feitas análises dos acontecimentos da vida teatral carioca, carregadas por um tom irônico e provocador. São diversas as abordagens do dramaturgo em suas peças, da provocação aos gêneros clássicos à defesa da sua própria arte. Como dito anteriormente, o nosso autor é fortemente criticado pela escolha de enveredar pelo “teatro ligeiro”, apesar de que não era bem uma escolha, já que as tentativas de escrever teatro sério não renderam o suficiente para sua sobrevivência.

Nessa perspectiva as suas revistas progredem em tom de resposta aos insultos recebidos dos seus pares intelectuais. Acusado de um dos causadores da decadência do teatro nacional, Azevedo rebate as acusações e propõe em suas peças uma reflexão sobre o estado de

⁸ “As coplas (em francês, *couplets*) são composições em versos destinadas a serem musicadas e cantadas.” (In: GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p.105).

dificuldade que se encontra o teatro brasileiro. Em cena o autor introduz a defesa do gênero revisteiro e de sua opção por ele. *Comeu!* que teve sua estreia em 1901, nos traz um exemplo dessa problemática. O enredo nos apresenta diversos personagens, entre eles estão os Gêneros teatrais, o Teatro, os artistas, Momo, Carnaval e o Cassino Brasileiro. Na cena o Teatro está tentando expulsar o Cassino, pois esse está tomando o seu espaço,

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! (AZEVEDO, 1995, p. 170-171).

No desenrolar da cena Momo se apresenta e lança uma alfinetada no Teatro ao defender o Cassino,

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! (AZEVEDO, 1995, p. 172).

A cena coloca em jogo que a preferência do público estava no teatro ligeiro. Mais a frente na discussão entre os personagens, Momo ainda propõe que as queixas sejam levadas aos poderes públicos, pois eles sim deveriam ser grandes apoiadores do teatro. O que vai ao encontro das reflexões levantadas por Azevedo em sua luta por um teatro brasileiro apoiado pelo governo, e pela construção de um teatro municipal. Os intelectuais do período objetivavam estabelecer uma arte nacional com fins mais literários, dentro desse padrão a pretensão era que o teatro tivesse um acabamento mais formal. Vale lembrar que os literatos seguiam o padrão de arte francesa, na passagem citada o próprio autor ressalta, em seu argumento final, a validade dessa arte, uma vez que a Europa é firmada como autoridade no assunto e não o repeliu. Porém, mesmo que o teatro de revista fosse sucesso nos países europeus, entre os literatos brasileiros não alcançou o mesmo êxito, e um dos motivos disso

acontecer foi devido ao seu investimento na música e no jogo cênico, tornando-as bem mais próxima da tradição teatral popular do que do gênero normatizado pregado pelos intelectuais do momento.

A reflexão era predominante nas obras do período, o questionamento do que é arte e quais suas funções são incorporações feitas por Artur Azevedo, sendo o metateatro fruto dessa nova configuração. A luta do dramaturgo pela criação de um teatro nacional vai acentuar a função metalinguística de sua produção literária, no teatro de Azevedo veremos que é comum o discurso ficcional ser permeado pelo discurso crítico através, por exemplo, da inserção de personagens com uma consciência dramática, refletindo sobre a nova configuração do teatro. A reflexividade em suas múltiplas manifestações será geradora do metateatro, e esse coloca “em cena os bastidores da criação espetacular, resgatando a percepção do espetáculo e do texto como construção intencional” (Pascolatti, 2008, p. 3), o que contribui para uma aproximação entre palco e público.

Na nossa pesquisa o que está em foco é o texto, vemos que nele a metateatralidade seduz o leitor de maneira que, de posse da revelação dos procedimentos de criação teatral, em sua mente seja construído o espetáculo e, por sua vez, entenda as dificuldades da manutenção dessa arte. Seguindo essa temática, observamos que a prática do teatro de revista era, entre improvisos, bufonarias e interações com a plateia, falar de si mesmo enquanto peça teatral. Outra peça exemplo dessa temática é *O Mambembe*. Apesar de não ter alçado sucesso no seu lançamento em 1904, *O Mambembe* é considerada uma grande peça teatral escrita por Azevedo, podendo ser compreendida como metateatro. Embora a prática na maioria das revistas tenha sido a de usar a metalinguagem para falar de si mesmo, essa função da linguagem foi construída em *O Mambembe* de modo temático, era o teatro falando de si mesmo e suas dificuldades.

*O Mambembe*⁹ é uma burla em três atos e doze quadros, encenada pela primeira vez em 1904. Assim como no teatro de revista a peça vai se apresentar com dinamismo, musicalidade e presença de personagens caricatos. A burla vai nos trazer a história de um grupo de teatro itinerante em uma viagem pelo país. De acordo com Magaldi (2004), a peça em tela é ‘um dos cânticos mais apaixonados de toda a história da dramaturgia, não só

⁹ Artur Azevedo escreveu *O Mambembe* em colaboração com José Piza. Ciente das críticas feitas por seus pares as suas obras, Azevedo resolve embarcar em uma escrita dramática mais refinada, e sem exageros na interpretação. (Guenzburger, 2011).

brasileira’ (2004, p.162). Azevedo, apaixonado pelo fazer teatral, se propõe nessa peça a escrever sobre a condição do fazer teatro naquele momento de instabilidade cultural brasileira.

O texto nos conta a fragilidade em que se encontrava o teatro e, principalmente, o teatro mambembe. Como já foi citado, o país passava por uma fase de reformulação. E em uma tentativa de modernização, a arte vai promover uma possibilidade de fuga do atraso. Cresce o sentimento de que o Brasil precisava modernizar-se para se afirmar como nação, e a cultura era uma das ferramentas para esse sonhado progresso. Magaldi (2004) nos diz que o título da obra define seu caráter ambulante. Logo na cena V, do primeiro ato, Frazão – personagem que representa o empresário da peça – conversando com a aspirante a atriz, Laudelina, faz uma definição do que vem a ser esse tipo de representação:

FRAZÃO —... 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! (Azevedo, 2008, p.168).

A peça *O Mambembe* é o teatro falando de sua própria condição, ao narrar as aventuras e dificuldades que um grupo de artistas vai enfrentar pelo interior do país. É uma viagem que aponta as dificuldades do fazer teatral e da condição de ser ator nesse momento. É fato que Azevedo dependia do sucesso de público para cumprir suas obrigações financeiras, como também que o mesmo era veemente na defesa de que o teatro ligeiro também continha alguma arte. Muito embora a revista lhe tenha rendido alguns trocados, Azevedo ainda sonhava com o dia em que fosse aclamado no chamado “teatro sério”, fato comprovado pela sua luta por um teatro físico que servisse aos autores e atores nacionais. Conforme Prado, o teatro nacional não tinha condições econômicas para competir com o teatro estrangeiro, por essa razão: “Vivíamos um paradoxo: mercado teatral crescente, produção nacional decrescente” (1997, p.161). Daí o apreço de Azevedo pelo gênero revista, pois essas eram sucesso entre o público.

O Mambembe vai surgir a partir da tentativa de alcançar um acabamento mais formal e literário na junção entre a comédia de costumes, gênero visto pela intelectualidade como boa literatura, e a musicalidade tão atrativa ao público. No entanto a fórmula não obteve sucesso, a princípio, Azevedo vai culpar a chuva pela ausência de público, depois transfere a responsabilidade para o público chamando-o de ignorante. O resultado foi que após poucas

apresentações a peça teve que ser substituída às pressas. O tão sonhado sucesso só foi alcançado mais de cinquenta anos depois com um público bem mais receptivo e com uma visão artística diferente. Em 1959 *O Mambembe* ganha uma nova montagem pelo grupo carioca Teatro dos Sete, ficando em cartaz por cinco meses. Magaldi (2004), explica que diferente da sua estreia, na segunda tentativa a burleta conseguiu apreender a atenção do público por causa da eficácia do tema. Uma possível explicação para o êxito da peça na sua segunda montagem talvez seja o fato de que a dramaturgia moderna buscava uma reconstituição histórica do nosso passado teatral para se afirmar o progresso cultural dessa arte. Como a nossa pesquisa tem como foco a discussão do próprio texto, voltaremos ao debate anterior a respeito da escrita teatral.

Segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2008), o metateatro é o “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se auto representa” (p. 240). Esse é, portanto, um dos conceitos que mais casam com a definição dessa peça teatral. A obra traz diferentes questões morais, sociais e políticas, mas também prova o quanto o dramaturgo é consciente da problemática levantada, de maneira que a tematiza como fio condutor da estrutura textual dramática. Ainda de acordo com Pavis:

Não é necessário - como para o *teatro dentro do teatro* - que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal. (p. 240). Assim definido, o metateatro toma-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma. (2008, p. 240).

Desde as primeiras cenas já se delineia essa realidade teatralizada anunciada por Pavis. O jovem ator Eduardo é apaixonado pela sua parceira de encenação a jovem aspirante a atriz Laudelina, no dia seguinte a apresentação do grupo teatral que os dois fazem parte Eduardo vai à casa de Dona Rita, mãe adotiva de sua amada, a procura da jovem. Nesse encontro os personagens falam da peça representada na noite anterior, o diálogo tem início na cena I, e prossegue na cena seguinte em tom de jogo, pois eles irão recitar, em meio a conversa, frases da peça encenada. Na passagem a seguir está Laudelina, sua mãe de criação Dona Rita. Eduardo se ajoelha ao cumprimentar Laudelina.

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?” (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!(AZEVEDO, 2008, p. 164).

Eduardo e Laudelina recitam falas da peça em que atuaram expressando indiretamente seus sentimentos, enquanto o moço expressa sua paixão pela moça, ela, por sua vez, expressa sua paixão pelo teatro. As frases confirmam o conceito de metateatro defendido por Pavis, pois emprestam um tom lúdico à conversa, de modo a “esfumaçar” as fronteiras entre a peça primeira e a que está contida nela. Como já citei, a peça vai falar de si mesma, vai discutir a nossa representação cultural do passado e os discursos críticos do período. Ela vai realizar uma passagem pelo pitoresco, levando a arte para os lugares remotos do campo muitas vezes em troca de abrigo. Trazendo-nos uma reflexão sobre a proposta de modernidade e a realidade do atraso, como se sugerisse que a resposta para uma renovação teatral está em um chamado poético a suas origens.

Ao longo da obra a voz narradora vai refletir sobre o assunto proposto e nos guiar entre remissões intertextuais ao universo literário que proporcionarão sustentação ao tema em destaque. Observamos na peça, o teatro como um todo tomando conhecimento de sua própria natureza, questionando-se sobre o seu posicionamento diante da crise econômica e existencial. A peça narra o embarque da companhia nômade rumo ao interior, os personagens largam suas vidas para se aventurar no desconhecido, levando arte a lugares em que a cultura ainda não alcançou. É a partir dessa viagem, da ida da cidade ao campo, que tudo se transforma em teatro e o tema das vicissitudes sociais dos artistas passa a ser explorado.

A peça delinea personagens caricatas: o velho ator apegado a dramalhões antigos e a monólogos, o ator cômico que em cena é feliz, mas fora de cena é aborrecido e resmungão, o conquistador são muitos os personagens em tela, porém individualmente eles não são os protagonistas da obra, o destaque vai ser o grupo como um todo, com seus altos e baixos. Vale destacar que dentre esses personagens citados vemos também a figura do empresário honesto e da jovem atriz que guarda sua virtude. No decorrer do enredo teremos a imagem dos personagens se apresentando em estábulos, encenando melodramas antigos em troca de um prato de comida, andando em mulas. A narrativa nos revela as incertezas da profissão, da falta de apoio financeiro e questiona a preferência do público pelas importações. Prado (2003)

fala sobre a dualidade que a arte teatral vivenciava ao compor a dupla arte/negócio, pois o teatro era a fonte de cultura e ao mesmo tempo ambiente que proporcionava diversão coletiva, mas dependia do suporte financeiro do Estado e sem ele a produção nacional decaía. O texto põe em tela essa reflexão na voz do personagem Frazão, quando este aguarda receber os contos de réis que pediu emprestado para financiar a expedição:

[...] Mas por que persisto?... por que não fujo à tentação de andar com o meu mambembe às costas, afrontando o fado?... Perguntem às mariposas por que se queimam na luz [...] mas não perguntem a um empresário de teatro por que não é outra coisa senão empresário de teatro... Isto é uma fatalidade [...] Também isto é um vício, e um vício terrível porque ninguém como tal o considera, e, portanto, é confessável, não é uma vergonha, é uma profissão [...] e para quê?... Qual o resultado de todo este afã? Chegar desamparado e paupérrimo a uma velhice cansada! (AZEVEDO, 2008, p. 199).

Como já dito, observamos na peça que à produção dramática e as performances artísticas somam-se a linguagem coloquial, os ritmos e outros elementos da cultura nacional, além da vivência que delas têm autores, atores e produtores teatrais, levando-as ao palco na intenção de falar e questionar-se sobre esse fazer teatral no século XIX. A configuração da obra pinta um quadro bastante rico sobre o período, destacando o sentimento de impotência, o desgaste e a desvalorização da profissão.

A crítica Linda Hutcheon (1991) faz um estudo a respeito da importância da recontextualização na produção de sentido de diferentes contextos históricos. Sabemos que a literatura caminha paralelamente com a história na intenção de revisitar o que já está pronto, deslocando o passado para o presente, atribuindo-lhe uma nova roupagem, um novo significado crítico. É a partir dessa realocação, passado/presente, que a paródia se instaura com função ambígua, pois na medida em que ela reverencia o passado também o questiona. Na obra azevediana vemos que o passado emerge como comprovação da manifestação estética. Através da intertextualidade paródica, proporcionada pelas ações dos personagens ao reinterpretar com improviso e irreverência peças clássicas que são vistas pela crítica como arte superior. *O Mambembe* faz menção a outros textos teatrais ao parodiar com dramalhões antigos, numa tentativa de legitimar a causa mambembe.

Observamos que através de vestígios do passado, e citando nomes consagrados na área em outros momentos como, por exemplo, Molière, o empresário, em conversa com a jovem atriz Laudelina, levanta um questionamento sobre a classificação do mambembe como não arte e sua aclamada marginalidade:

FRAZÃO – [...] O teatro antigo principiou assim, com Téspis, que viveu no século VI antes de Cristo, e o teatro moderno tem também o seu mambembeiro no divino, no imortal Molière, que o fundou. Basta isso para amenizar na alma de um artista inteligente quanto possa haver de doloroso nesse vagabundear constante.[...]

LAUDELINA – E ... a arte?

FRAZÃO - Tudo é relativo neste mundo, filha. O culto da arte pode existir e existe mesmo num mambembe. Os nossos primeiros artistas — João Caetano, Joaquim Augusto, Guilherme Aguiar, Xisto Bahia — todos mambembaram, e nem por isso deixaram de ser grandes luzeiros do palco. (AZEVEDO, 2008, p.169).

As discussões referentes à construção de uma identidade nacional também cabem na análise do texto. O teatro falando de si, das tensões que enfrenta, das crises financeiras, é uma metáfora da arte para falar do homem e do mundo. Basicamente as revistas do ano traziam como recorte o olhar do estrangeiro ou do matuto sobre a cidade, era pintado o quadro da cidade sobre o ponto de vista do forasteiro. Na peça em tela, o contraste campo x cidade não vai seguir os parâmetros anteriores de depreciação do interior em favor da cidade. A burleta inverte o paradigma da maioria das revistas colocando em cena o olhar do cidadão sobre o interior. A companhia itinerante acaba desembarcando em cidades que muito já falam só por seu nome: Pito Aceso e Tocos. São cidades que, assim como a obra, são abertas no tempo e no espaço, onde quem manda é o coronel e os palcos são usados para leilões de frango assado. Da mesma forma que a revista do ano mostrava os acontecimentos políticos na cidade, veremos o olhar do cidadão sobre o fazer politicagem no interior. O velho truque teatral de o homem vestir-se de mulher é colocado em ação para que a mocinha não perdesse sua virtude para o coronel da cidade. Realidade e teatro se confundem colocando em cena dois planos em um “A imaginação da companhia funciona duplamente: na vida real para induzir condições menos descontínuas de trabalho; em cena para passar a experiência pessoal do ator ao plano superior da personagem fictícia.” (Prado, 1997, p. 58).

Em peças anteriores, como *A Capital Federal* de 1873, a redenção para a família de imigrantes, que na capital esteve ocupando-se de atividades que contrariavam o padrão de família burguês, era a volta as suas origens campestres. O ideal modernizador ainda é o culto a cidade, porém constitui-se uma crítica a alienação proveniente da corrida pela modernização em um país ainda em fase de reformulação. Já em *O Mambembe*, Azevedo vai testemunhar o olhar acelerado da cidade sobre a vida no campo, um chamado às origens e ao tradicionalismo. A escrita do autor coloca em cena um ciclo com a saída dos artistas da cidade para o campo, e o desejo de retornar a cidade possivelmente com mais força.

Azevedo trata das questões da nacionalidade questionando essa supremacia da capital ao dar voz ao povo interiorano e sair do lugar comum que é o centro do país. A identidade nacional vai ser construída através de personagens tipos, colocando em cena o modo de falar do povo brasileiro, a oralidade característica do povo interiorano, e os antigos códigos sociais do interior. Essas características junto com o retratar das festas e costumes da população de pequenas cidades conferem maior autenticidade a peça. A linguagem atua como técnica inovadora, o emprego da oralidade na escrita distanciava-o dos intelectuais que buscavam a formalidade na escrita. Aqui também podemos inferir como uma inclinação do autor em criticar a atitude predominante entre seus pares.

Sem fugir do idealismo moderno recorrente de que o palco é educador, Azevedo coloca em cena a figura da mulher através da personagem Laudelina. Esta vai ser deslocada do seu papel preestabelecido socialmente na família para mambembear pelo país, rejeita a proposta de casamento de Eduardo e segue com a trupe. Porém em meio aos altos e baixos da companhia nômade percebe que aquela vida não é o que imaginava e aceita o pedido de casamento. Em uma peripécia do destino descobre que seu pai, que há muito tempo não via é o coronel da cidade em que estava representando. Ela é então realocada no seio familiar através desse reencontro e do casamento, o teatro torna-se apenas uma doce lembrança. O final da história de Laudelina parafraseia essa viagem do mambembe em um mundo meio sem época e idealizado, essa busca do pitoresco e da tradição para dar, talvez, sustentação ao ideal modernizador.

Vivendo no Rio de Janeiro durante o nascimento da República, Azevedo faz da cidade carioca tema recorrente nas suas obras. Explorando com fluidez os recursos cômicos, o autor projeta na dramaturgia uma imagem que possibilita a compreensão do seu período e sua posição diante dos fatos ocorridos no período. No capítulo seguinte veremos a análise de duas de suas peças mais aclamadas, a qual nos permite enxergar o uso do gênero cômico em suas obras.

3. ENFIM, AS COMÉDIAS

3.1 O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO DA CAPITAL FEDERAL

“De uma hora para outra, a antiga cidade (do Rio de Janeiro) desapareceu e outra surgiu, como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia” (Lima Barreto).

Na passagem do século XIX para o XX o processo de modernização da capital federal da República, o Rio de Janeiro, manifestou-se como uma tentativa de quebra com passado colonial e implantação de um modelo europeu de maior prestígio. A cidade, que antes servia principalmente como porto de escoamento de mercadorias, cresce em termos de população e aos poucos se transforma em capital política. Segundo Sevcenko, “[...] a maior cidade brasileira veria sua população no período de 1890 a 1900 passar de 522. 651 habitantes para 691H, numa escala impressionante de 33% de crescimento (3% ao ano)” (1999, p.52). Decorrente desse crescimento surge a necessidade de melhorias na sua infraestrutura, pois juntamente com esse crescimento desordenado surgem as mazelas sociais. No centro da vida nacional, o número de habitantes se multiplica, vê-se então uma mistura de classes e profissões e, ao lado dos ex-escravos e donos de terras, vemos agora comerciantes, servidores públicos, militares, profissionais liberais, empresários, jornalistas, professores. Presentes entre esses também estão as figuras que se comportam como chave cômica nas peças do período, os falsos devotos, os comerciantes aladroados, os estrangeiros espertalhões e o malandro brasileiro, sendo todos eles exemplos dos tipos cômicos representados no tablado.

Na construção da narrativa nacional, o desacordo entre o ideário representado e o contexto real produz contrastes que dão legitimidade ao registro cômico, o que possibilita que o gênero seja visto como uma “forma privilegiada para representar as condições, possibilidades e vivências da história do país” (SALIBA, 2002, p. 69). A partir da investigação das representações humorísticas na *Belle Époque* brasileira, Saliba conclui que o riso nesse período foi caracterizado pelas suas feições civilizadoras, o que reitera o ideário burguês de progresso e civilização. É pertinente observar que o desejo de modernização cultuado através da absorção dos costumes europeus, principalmente na capital federal, é símbolo de contradição, pois o desejo de formar uma brasilidade acaba quase engolido pelo

exagero da europeização. Nesse quadro, a comicidade vai agir “como aquele esforço inaudito de desmascarar o real” (Idem, p. 29), o que de diversas formas dilui-se nas brechas sociais e

nos fluxos e refluxos da vida, no tecido histórico e social – já que cada sociedade cria e inventa seus próprios espaços de representação e de transgressão. Além de colocar-se como uma invenção histórica e social, a atitude humorística é vista como parte indistinta dos processos cognitivos, pois ela partilha, como o jogo, a arte e o inconsciente, o espaço do indizível, do não-dito e, até, do impensado (SALIBA, 2002, p. 28).

O contexto de um país com condições agrárias e subalternas, sufocado pela estrutura escravocrata, não era o mais propício para a implementação do modelo de cultura eurocêntrico. A prosa literária do período é testemunha da incoerência desse pensamento que, inclusive, causou discórdia entre os seus escritores, no momento em que, por exemplo, colocou em cena figuras como a do escravo, desencadeando com isso a rejeição de colegas de profissão que aderiram às ideias liberais. Partindo do pressuposto de que no Brasil o ideário europeu estava fora de centro, em relação ao seu uso comum, Schwarz (1992) chama de “comédia ideológica” a contradição exposta pelo sentido impróprio em que foram empregados na reprodução social brasileira. As ideias liberais serviriam então apenas como caráter ornamentador de uma suposta modernidade que não refletia nem realidade, nem coerência. Nesse cenário vemos que os mecanismos de aburguesamento eram vários nos reservaremos a citar apenas alguns.

Como já citado, o crescimento populacional no centro cultural do país tornou-se acirrado a medida em que as antigas relações coloniais vão se extinguindo. Cresce o número de trabalhadores livres e ex-escravos que, sem ocupação definida, buscam entrar no mercado de trabalho; junto a esses se soma ainda uma grande quantidade de imigrantes, o que contribui para o crescimento desordenado na capital. A cidade, que já precisava de melhoramentos na sua estrutura física e econômica, é lançada em um processo acelerado de urbanização que só vai ressaltar a sua condição de despreparada para adentrar à nova ordem internacional.

A história das transformações da capital federal ilustra o quanto a implementação do sistema moderno dependeu das estruturas tradicionais, pois a estabilidade econômica do país dependia da elite latifundiária que agora tinha seus olhos voltados para uma visão de mundo fortemente influenciada pela cultura europeia. Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko (1999) apresenta com objetividade um painel do entrecruzamento entre literatura e história na *Belle époque*, focando sua análise crítica especialmente em Euclides da Cunha e Lima

Barreto. Não nos deteremos, aqui, na figura desses dois, mas na contribuição que Sevcenko traz para o entendimento do período.

De acordo com Sevcenko, a formatação de uma nova visão de mundo calcada na cultura estrangeira não se deu de forma leve, antes foi um processo conturbado no qual a dependência das estruturas tradicionais subsistiram, as antigas oligarquias agrárias empreenderam-se em uma cruzada modernizadora promovendo o afrancesamento dos costumes e da urbanidade, tanto na perspectiva de inserir o país no jogo econômico internacional, quanto no interesse de se consolidar no poder, usufruindo do modo de vida europeu. Nesse jogo, o Rio de Janeiro é palco de toda a ação, e a metamorfose que a cidade passa é ligada ao jogo de rejeição dos hábitos tradicionais da sociedade brasileira, que são agora considerados retrógrados, cabendo os menos afortunados os espólios dessa transição descabida. Em uma visão geral, o cenário carioca trazia “os frutos mais acres desse crescimento fabuloso e que cabia à parte maior e mais humilde da população provar” (SEVCENKO, 1999, P.52).

Em análise, vemos que as reformas impostas possuem muito mais caráter de mascaramento dos costumes culturais do que de mudança efetiva, trata-se de uma tentativa de apagar nosso passado colonial e escravocrata, reescrevendo-o de maneira artificial. Esse movimento civilizador vai ressaltar alguns pontos: a modernização das estruturas da nação de maneira que cause um sentimento de unidade com os países do chamado centro cultural, e trazer a população a um elevado padrão cultural e material. Diante dessa premissa constituem-se projetos, dentre eles está o movimento de Regeneração da capital do país que teve como marco inicial o “bota-abaixo”, constituído, segundo Sevcenko (1999), para desafogar áreas densamente povoadas da capital. Sevcenko resume alguns tópicos dessa chamada fase de modernização e embelezamento do país:

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem pudesse se opor a ela. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose (...): a condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (1999, p. 30).

Com efeito, o crescimento da malha urbana acirrou, no centro do Rio colonial, o número de pessoas morando em habitações coletivas, ambiente que, segundo Kok (2005), era avaliado não só como “foco de epidemias”, mas também como gerador de “desordem social e criminalidade”. Essa população, em grande parte formada por ex-escravos e trabalhadores de baixa renda, vivia amontoada em moradias decadentes, portanto não se enquadrava no cenário civilizado e moderno que se pretendia mostrar. Dessa forma, a burguesia tenta maquiagem a realidade com o “bota-abixo”, e, ao expulsar a população de suas habitações, inicia-se o processo de demolição das antigas residências, com a intenção de que no lugar sejam erguidos novos prédios copiados do estilo europeu, numa óbvia tentativa de igualar-se a ele.

Pelas mãos da elite dominante, o sentimento de inferioridade é rapidamente transformado em um mito de superioridade. As técnicas modernizadoras agravam, para as classes pobres, a falta de moradia, pois, de acordo com Kok (2005), as expulsões e demolições não vinham acompanhadas de construções de habitações alternativas. A solução que a população encontrou para essa urbanização desigual foi construir suas residências nos morros e subúrbios, construções essas a base de materiais improvisados. A princípio, as moradias seriam soluções imediatas até que fosse encontrada uma melhor resolução, porém as autoridades não tomaram nenhuma providência para resolver o problema, o que tornou o local provisório em moradas permanentes. Essa foi uma problemática que não escapou aos olhos do comediógrafo Azevedo, e que veremos mais adiante na peça *A Capital Federal*.

Demolindo e excluindo, o país tentava salvar as aparências e permitir uma visão de Brasil urbanizado no qual circulava uma sociedade culta e adepta da modernização. O processo de europeização da cultura carioca ignorava a óbvia impossibilidade de acompanhar as tendências do centro, segundo Sevcenko (1999), já que o interesse das elites brasileiras era que o investimento internacional fosse aqui aplicado, por isso se permitia abusar de um mascaramento nos problemas da urbanização e mostrar um quadro em que o país, outrora retrógrado, era digno de manter relações comerciais com a Europa em pé de igualdade. A busca pelo padrão de vida europeu e a rejeição ao passado colonial era o pensamento da classe mais alta do período, na medida em que eles buscavam agir conforme os costumes do “mundo civilizado” e consumir de forma desenfreada para se manter no padrão. Na peça *O Dote*, que veremos mais abaixo, o autor vai expor o fetichismo pelo consumo de artigos caros e desnecessários, no entanto usados para manter as aparências.

Diante desse crescimento populacional desordenado e modernização falha, surgem alguns projetos como o de reformas higienistas, aplicação de vacinas, na tentativa de conter o estigma colonial que era símbolo de uma cultura que a elite moderna e civilizada gostaria de esquecer. Surgem então alguns militantes da causa modernizadora que foram educados na Europa e querem implementar o modelo modernizador aqui no país, entre eles está Oswaldo Cruz, que se tornou reconhecido pela ideologia higienista. Apropriando-se do pensamento europeu, a implementação do projeto higienista propõe

[...] um conjunto de princípios que, estando destinados a conduzir o país ao verdadeiro, à civilização, implicam a despolitização da realidade histórica, a legitimação apriorística das decisões quanto às políticas públicas a serem aplicadas no meio urbano. Esses princípios gerais se traduzem em técnicas específicas, e somente a submissão da política à técnica poderia colocar o Brasil no caminho da civilização. Em suma, tornava-se possível imaginar que haveria uma forma científica – isto é, neutra, supostamente acima dos interesses particulares e dos conflitos sociais em geral – de gestão dos problemas da cidade e das diferenças sociais nela existentes. (CHALHOUB, 1996, p. 35).

De acordo com Chalhoub (1996), não se tratava apenas de uma forma de promover o país à modernidade, mas também de agenciar politicamente aqueles que estavam envolvidos no processo, o autor conclui que

tal ordem de ideias iria saturar o ambiente intelectual do país nas décadas seguintes, e emprestar suporte ideológico para a ação saneadora dos engenheiros e médicos que passaria a se encastelar e acumular poder na administração pública, especialmente após o golpe militar republicano de 1889. [...] o que se declara, literalmente, é o desejo de fazer a civilização europeia nos trópicos; o que se procura, na prática, é fazer política deslegitimando o lugar da política na história. (CHALHOUB, 1996, p.35).

Sevcenko apresenta em seu estudo que os séculos XIX e XX foram de mudanças significativas na sociedade brasileira, “mudanças que foram registradas pela literatura, mas sobretudo mudanças que se transformaram em literatura” (1999, p. 237). Corroborando com Schwarz (1992), que, baseado nas ideias de estrutura e superestrutura de Marx, defende que o social dá forma à literatura. Então a literatura expressaria essa fase de ebulições sociais como “termômetros admiráveis dessa mudança de mentalidade e sensibilidade” (1999, p. 238). É a partir desse processo de regeneração que o país sente a necessidade de continuar na busca pela sua própria identidade cultural; os intelectuais enxergam a arte como espaço para o seu discurso, concordando com Schiller e sua ideia de arte como tarefa educativa.

É em meio a esse conturbado e contraditório contexto social que Artur Azevedo vai produzir suas peças. Através do contraste entre o que se apresenta e o que realmente é, surgem as possibilidades da manifestação do cômico. Como formula Holanda: “A história

jamais nos deu o exemplo de um movimento social que não contivesse os germes de sua negação” (1995, p. 180). Vemos que essa afirmativa pode ser o caso da nossa história em particular, pois o processo de modernização nega e varre o passado colonial para debaixo do tapete, mas as manifestações cômicas na literatura trabalham justamente em um “esforço inaudito de desmascarar o real, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades que a história, no seu constructo racional, foi deixando para trás” (SALIBA, 2002, p. 29).

Proveniente desse momento de efervescência nasceu o teatro ligeiro e seus subgêneros. Na vasta obra de Azevedo esses subgêneros aparecem nos vários estágios de luta entre a produção artística para diversão e comercialização e as tentativas de fazer teatro sério. Oriundos do teatro francês, os subgêneros, *revista*, *opereta* e *burlata*, estiveram em cena no período em que se tentava modernizar o espaço urbano carioca, e se desenvolveram em paralelo com as comédias sérias de costume. Caracterizando cada uma de maneira sumária, já que esse assunto será retomado no próximo tópico, as operetas eram consideradas o ponto mais alto do gênero musical, uma vez que eram basicamente importadas e traziam em seu repertório músicas eruditas. Quanto às burlatas, são classificadas por Pavis (2008) como adaptações do gênero anterior, das comédias de costume e das revistas, porém com enredos musicais que se adaptaram às vozes nacionais, elas eram consideradas sem preocupações estéticas. Já as revistas tiveram bastante destaque na obra de Azevedo, eram espetáculos ligeiros que apresentavam os acontecimentos do ano. Os inúmeros quadros apresentavam caricaturas de instituições ou pessoas que estavam em destaque no poder, no entrar e sair de pessoas, na música e na prosa o objetivo era fornecer alfinetadas e diversão ao público. No terceiro capítulo explanaremos de forma mais ampla a respeito desses três subgêneros que participam da obra de Artur Azevedo. Nos blocos que seguem veremos a análise de duas peças que possuem denominações diferentes: *A Capital Federal*, uma comédia musicada, que abarcou um público heterogêneo, *O Dote* uma comédia séria escrita sob encomenda para um público elitizado. Abordaremos em ambas o modo e função da comicidade em relação a esses subgêneros do teatro cômico.

3.2 A CAPITAL FEDERAL

Encenada em 1897, *A Capital Federal* foi considerada um dos grandes sucessos de Artur Azevedo na virada do século XIX. A peça vai trazer fortes características do teatro de revista, como musicalidade, ritmo ligeiro, apresentação de personagens cômicos, e nela os problemas sociais elencados acima tomam o corpo da narrativa. As revistas eram constituídas sempre com um grande espetáculo com cenário bastante rico e um número elevado de personagens. De acordo com Prado (2003), a peça em tela é uma comédia-opereta de costumes brasileiros, classificada assim por ter seu conteúdo inspirado pelas comédias de costumes, operetas, revistas do ano, e essa em questão é especificamente originada a partir da revista *O Tribofe*¹⁰, porém logo em seguida classificada pelo próprio autor como “comédia-opereta de costumes brasileira”. No teatro de revista era mostrado o fechamento dos acontecimentos do ano, e frequentemente as peças eram usadas para se fazer uma crítica aos costumes e vícios da sociedade brasileira. Sobre a peça Prado escreve:

A sua obra-prima, significativamente, é uma opereta, ou melhor, uma movimentadíssima comédia ‘à couplets’ – *A Capital Federal*, encenada em 1897. Nela encontramos, condensado e resumido, todo o teatro da época. [...] *A Capital Federal* é o fecho de um período do nosso teatro – o fecho do século dezenove, para falar a verdade (*apud* NEVES, 2006, p. 145).

Nesse gênero teatral, Azevedo obteve destaque, haja vista que nele poderia explorar todo o seu talento para o risível sem a castração decorrente das exigências do teatro “sério”. Em *A Capital Federal*, assim como em todas as revistas, o elemento musical é bastante forte, as personagens se apresentam através de refrões, há um entrar e sair das figuras dramáticas em cada cena frequentemente acompanhada de musicalidade, proporcionando a fragmentação do enredo, mas sem quebrar a unidade da trama que está centrada na história da família do fazendeiro Eusébio. Esse formato musicado mais próximo da cultura popular é o que o diferencia de muitos autores do seu tempo e, por outro lado, também acarreta muitas críticas negativas. Alguns dos seus contemporâneos observam essa arte como um gênero que degradava o teatro, pois o uso de cantigas e de toda a mágica cênica de que o teatro musicado precisava era julgado como componente da arte inferior distante da literatura desejada. Vimos no capítulo anterior que desde o lançamento das operetas no Brasil a música fazia parte do

¹⁰ *O Tribofe* foi uma revista encenada em 1891 e também escrita por Artur Azevedo.

teatro, o que está em questionamento não seria o uso dela, mas o gosto do público para o espetaculoso.

Para que o teatro brasileiro conseguisse se equilibrar financeiramente, era necessário que incorporasse modelos que agradassem ao público. Azevedo, que não negava que amava o teatro e que também fazia parte da mercantilização da arte, logo procurou em suas obras incorporar elementos que chamassem a atenção dos espectadores. Em nossa análise, observamos que na peça em questão não é diferente, o comediógrafo faz um teatro ligeiro, agregando elementos populares e tipos da sociedade brasileira para criticar costumes e, nessa peça em particular, mostrar o contraste entre o campo e a cidade. Através da rapidez dos acontecimentos, vemos a habilidade que o autor possui com as palavras ao caricaturar os tipos e os modismos de uma cidade em ascensão; outro destaque, segundo Prado, é a felicidade de saber fazer um “verso bem feito” (2003, p. 107) e ser um artista na arte de metrificar, combinando rimas e compondo-as de maneira risível. Como exemplo, temos a apresentação nada modesta da cortesã Lola, que, no ritmo de uma valsa, vai se desmascarando:

Eu tenho uma grande virtude:
Sou franca, não posso mentir!
Comigo somente se ilude
Quem mesmo se queira iludir!
Porque quando apanho um sujeito
Ingênuo, simplório, babão,
Necessariamente aproveito,
Fingindo por ele paixão!

Engolindo a pílula,
Logo esse imbecil!
Põe-se a fazer dívidas
E loucuras mil!
Quando enfim, o mísero
Já nada mais é,
Eu sem dó aplico-lhe
Rijo pontapé! (AZEVEDO, 1897, p. 60).

Aproveitando o exemplo, já podemos observar alguns procedimentos cômicos, para além da musicalidade produzida pela rima, mas o que vai causar o efeito risível é a *transposição*, mecanismo identificado por Bergson (2007). Esse procedimento ocorre quando uma ideia ou comportamento desonesto é descrito como respeitável, quando algo é dito fora do seu tom natural. Em *A Capital Federal*, vemos essa técnica ser empregada quando Lola se apresenta em tom orgulhoso, com total ausência de moral e congregando em si aspectos refutados socialmente. É interessante que ela não nega quem é e a que veio. Outro aspecto da

transposição é a ironia, que promove o rebaixamento tanto dos homens fracos – que a ela sucumbem –, quanto da mulher por ser fonte de desvio das normas. Sabemos que, apesar das críticas que recebia, Azevedo também era moralista e se utiliza do cômico para corrigir costumes, então esse rebaixamento sofrido pela mulher e pelo homem é uma forma de redirecioná-los socialmente.

Na peça em questão nós vemos jogos de contrastes em “cidade x campo” e “cultura local x cultura estrangeira”. Como já explanado acima, a elite brasileira buscava o afrancesamento da cultura e o repúdio ao que era do seu passado, nesse quadro a figura da mulher estrangeira obtém destaque, sendo a francesa a mais recorrente. Em cena elas são as responsáveis por seduzir os homens e abalar as estruturas do matrimônio. Na peça em questão, a figura da sedutora vai representar a presença do estrangeiro que seduz e engana o personagem local e interiorano. A espanhola Lola, que antes era a francesa Ernestina em *O Tribofe*, é quem assume a função de sedutora na peça em tela, ela vai se aproveitando da ingenuidade dos personagens masculinos interioranos que visitavam a capital, como veremos mais abaixo.

Como já dissemos, o enredo se desenvolve a partir dos desencontros das personagens, uns procuram – seu Eusébio vai à capital com a família em busca do genro fujão –, outros se escondem – Gouveia, o genro, se esconde da família da noiva por causa dos seus vícios –, e assim vai se desenrolando a trama com bastante ritmo. Não sendo diferente das outras peças cômicas de Azevedo, *A Capital Federal* também se desenrola acolhendo tipos, logo nas primeiras cenas vemos a apresentação de alguns personagens que serão mais presentes na estrutura da peça, cada um revelando características e intenções. São alguns deles:

- Lola – uma cortesã falsa espanhola interessada apenas em manipular os desejos masculinos em troca de uma compensação financeira;
- Benvinda – mulata que tem a pretensão de mudar seu *status* social, mas causa o efeito risível por estar fora do padrão pretendido socialmente e não se encaixar nele;
- Eusébio – fazendeiro matuto e pai de família que se esquece de suas obrigações iludido por Lola;
- Gouveia – o típico jogador que se desvia dos seus afazeres em favor de um vício;
- Figueiredo – malandro que procura mulatas para “lançá-las” socialmente.

Com a exposição desses e de alguns outros tipos cômicos, a peça procura mostrar os vícios e os intensos problemas que a cidade do Rio de Janeiro viveu em seu momento de modernização. Corroborando com o que foi explanado no início desse capítulo, a capital vai ser apresentada, ressalta Prado, como “centro modernizador e civilizador” (2003, p. 150). Na comédia de três atos e 12 quadros repletos de musicalidade, veremos o ir e vir dos acontecimentos repletos de elementos cômicos, assim como a presença de personagens que repetem padrões e tecem bordões. Logo no primeiro ato, temos a exposição do Grande Hotel da Capital Federal, sinônimo de expansão e modernização, e a comicidade na cena fica por conta do Gerente, que demonstra o que Bergson chama de *endurecimento profissional*. Personificando a ocupação, o Gerente se encaixa na “moldura rígida de sua função” (2007, p. 133), de onde se ressalta que, na peça, não lhe é dado um nome próprio, ele apenas encarna a função de gerente e passa a repetir sempre, em tom de exclamação, que aquele hotel não é um qualquer: é o “Grande Hotel da Capital Federal”. Por meio da personificação citada, essa personagem vai se promover como ridículo quando deixa de se comportar como pessoa e passa a agir apenas em virtude do seu cargo, exaltando de maneira exacerbada a modernização do hotel; nesse caso, vemos também a inversão proposta por Bergson (2007) como outro procedimento gerador da comicidade. Nela, nota-se que não há uma pessoa, mas uma forma que se materializa produzindo um efeito cômico.

Outro mecanismo presente nessa peça, ainda no tocante ao Gerente, é a repetição, manifestada na recorrência de que aquele é o “Grande Hotel da Capital Federal”. Com isso, ele se mostra mecanizado pela ideia fixa, através da repetição automática, a qual, sabemos, é proposital. Portanto, assim, o comediógrafo expõe o automatismo com o intuito de ridicularizar comicamente a mecanização do homem. O interessante nessa personagem é que, na medida em que se põe na posição ridícula, ele também ridiculariza outros personagens com críticas àqueles que não sabem se comportar em um ambiente mais moderno, tocando, nesse contexto, em um dos temas centrais da peça: a inadequação social do matuto na cidade. Em nossa investigação, vemos, em uma das cenas, que o Gerente confirma essa tese: “**O Gerente** (Só.) –... Esta gente há de custar-lhe habituar-se a um hotel de primeira ordem como é o Grande Hotel da Capital Federal!” (AZEVEDO, 1897, p. 10). É curioso notar que mesmo sozinho o Gerente continua repetindo o discurso de exaltação ao Grande Hotel, provando o quanto esse vício está incorporado a sua vida.

Retratando os costumes nacionais Azevedo expõe com frequência em suas peças a presença do elemento estrangeiro, já esse foi adotado como parte do processo de modernização do país. O comediógrafo vai brincando com essa absorção da cultura importada, em sua obra vemos desde palavras estrangeiras soltas ao uso de algumas expressões estrangeiras. Nessa peça vemos a repetição de um padrão na fala do Gerente ao destacar o nome do hotel “Grande Hotel” de forma frequente, como se ali fosse a representação física da civilização, enquanto que a família interiorana, sendo a representação do atraso, ali não coubesse. Como já dissemos, a cruzada modernizadora expulsou a população de baixa renda dos casarões do centro da cidade e no lugar foram edificadas novas prédios ao estilo europeu. O novo ambiente trazia marcas da cultura do centro, Azevedo apresenta ironicamente esse estrangeirismo, por exemplo, nos nomes das novas edificações. Como exemplo disso, vemos abaixo uma discussão entre dois personagens na peça *Fritzmac* (1888):

O BARÃO – Estou hospedado ali no Freitas Hotel.

ANTUNES - Ah, sei... abriu-se há pouco tempo. É um belo edifício. Embirra 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?

ANTUNES - Ah, sim... Caboclotel... caboclotel... Até parece inglês. (Ato primeiro, quadro IV, cena II).

Na passagem citada, o Barão, personagem que representa a elite que rejeita tudo o que não provém da “civilização”, abdica de se hospedar no hotel, em que costumava ficar, por causa da sua ascensão social, bem como devido ao nome do estabelecimento que não reflete a modernidade pretendida. Na última fala de Antunes, observamos que esse estrangeirismo ocasiona um tipo de comicidade estudado na teoria freudiana, o qual se produz principalmente através da linguagem: a condensação. No exemplo em questão, a condensação serve como mecanismo de formação de palavras, de “Hotel do Cabloco” passa para “Cabloco Hotel”, e enfim para sua forma condensada “Caboclotel”. Para Freud, essa construção cômica também é utilizada para atingir instituições ou pessoas que as representam, no caso da peça vemos que a condensação é usada como forma de satirizar o uso do estrangeirismo. Não se tratará necessariamente de causar o riso, mas de mostrar o absurdo da situação, a valorização do elemento estrangeiro e o rebaixamento da cultura local. Voltemos à análise da peça.

A história central, como já foi mencionado, diz respeito à família de Eusébio. Com a intenção de exibir os desvios sociais do povo carioca e promover a ridicularização do roceiro, Azevedo traz nessa obra a oposição cidade-campo. A família mineira do fazendeiro chega ao Rio de Janeiro à procura de Gouveia, que havia prometido se casar com a filha de Eusébio, Quinota. Ao chegar à capital, a família acaba se desvinculando e se entregando aos prazeres da cidade carioca. Lola, como já apresentada, é a figura da mulher manipuladora e sem escrúpulos que trabalha a sexualidade como valor de troca e, ao longo do enredo, vai manipulando diversos homens em favor de si mesma. Para começar, ela é uma das razões de Gouveia não ter retornado para se casar com Quinota, interessada apenas na quantia que Gouveia está ganhando com o jogo, vive lhe procurando para mantê-lo sempre em sua rede, pelo menos enquanto ele está com sorte no jogo ao apostar na primeira dúzia. Quando lhe perguntam se ela gosta dele, responde, faceira: “Lola – Se gosto dele? Gosto, sim, senhor! Gosto, e hei de gostar, pelo menos enquanto der a primeira dúzia!” (AZEVEDO, 1897, p. 5).

Como um fantoche, Gouveia vai sendo manipulado pela cortesã, que o procura interessada em seu dinheiro, e quando recebe uma parte dos ganhos dele diz que o ama. Gouveia é viciado em jogo e prossegue ganhando na primeira dúzia, age guiado por seus dois vícios: Lola e as apostas. O comportamento de Gouveia é igual ao que propõe Bergson com o exemplo do fantoche e seus cordões: “personagem que [...] conserva o essencial da vida, mas que, vista de outro lado, aparece como simples brinquedo nas mãos de outra, que com isso se diverte” (BERGSON, 2007, p. 57). Lola se diverte na obra extorquindo os homens, e, sem perceber, Gouveia é conduzido por essa mulher como um boneco sem vida. Ao fugir do compromisso com Quinota e buscar prazeres na capital, ele se torna refém dos costumes urbanos considerados desviados, e a exposição da cena cômica, nesse sentido, é trabalhada para chamar a atenção dos espectadores para a conservação da moral. Lola declara seu amor a Gouveia com a intenção apenas de lhe extorquir e mantém sua preocupação apenas em saber se ele continua ganhando para lhe conceder a realização de alguns de seus mimos. Ela lhe procura no hotel, onde ele espera não ser visto com ela, e ele a manda pra casa pensando que a está controlando, quando quem está sendo controlado é ele, o que nos dá a visão de um “homem vivo como fantoche articulado” (BERGSON, 2007, p. 81). Acerca disso, vejamos:

Lola – Então? A primeira dúzia?

Gouveia – Tem continuado a dar que faz gosto! 5...11...9...5... Ontem saiu o 5 três vezes seguidas!

Lola – Continuas então em maré de felicidade?

Gouveia – Uma felicidade brutal!... Tanto assim, que tinha já preparado este envelope para ti...

Lola – Oh! dá cá! dá cá!...

Gouveia – Pois sim, mas com uma condição: vai para casa, não estejas aqui.

Lola (*Tomando o envelope.*) – Oh! Gouveia, como eu te amo! Vais hoje jantar comigo, sim?

Gouveia – Vou, contanto que saia cedo. É preciso aproveitar a sorte! Tenho certeza de que a primeira dúzia continuará hoje a dar!

Lola (*Com entusiasmo.*) – Oh! Meu amor!... (*Quer abraçá-lo.*)

(AZEVEDO, 1897, p. 9).

Assim, *A Capital Federal* vai nos apresentar uma sequência de quadros que nos dão uma visão panorâmica da cidade e mantêm o espectador atento, na medida em que temos: o Grande Hotel, o Largo da Carioca, os Arcos da Lapa, o Largo do São Francisco, a casa de Lola, um salão de baile, o Belódromo Nacional, a Rua do Ouvidor. Cada espaço cumpre o papel de nos trazer uma visão crítica do crescimento urbano e as mazelas que ele gera. Um dos malefícios do crescimento urbano é que ele abre espaço para diversos problemas, principalmente se ele acontecer sem políticas de controle de habitação e qualidade de vida. A falta de moradia, na obra, é um dos temas que sobressaem, e é destacado pela figura malandra do Proprietário. É interessante notar que seu nome representa a sua condição.

O Proprietário quando vê o desespero de algumas pessoas por terem sido enganadas por uma agência de aluguel que, aproveitando-se da não fiscalização, alugava as casas quando elas já estavam ocupadas, tenta aplicar um golpe dizendo que tem uma casa para alugar e cobra cinco mil réis pela indicação, valor que as pessoas já haviam perdido no aluguel das casas pela agência. As personagens reclamam e uma delas cede por conta do desespero e diz que o que o malandro faz é patifaria, ao que, comicamente, ele responde: “O Proprietário (*Calmo.*) – Patifaria é forte, mas como a senhora paga... (*Guarda o dinheiro*)” (AZEVEDO, 1897, p. 14).

O malandro se configura como personagem-tipo, através do qual o autor faz críticas sociais; o tipo em questão é um trapaceiro, símbolo de uma nação corrompida pelos efeitos negativos da modernização. Em seu estudo sobre a malandragem, Schwarz¹¹ (1989) aponta que o malandro surge a partir de um contexto social opressor, pois em meio às dificuldades ele procura uma saída benéfica para si. É o que vemos empregado comicamente na peça, o

¹¹ Schwarz (1989) faz uma releitura do ensaio de Candido (1970) “Dialética da malandragem - caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*”, elencando as aproximações da literatura picaresca e a literatura da malandragem.

Proprietário se diverte enganando as pessoas, com uma falsa moral e astúcia ele brinca com o desespero delas, dando-lhes esperança e cobrando por ela. Dessa forma faz com as pessoas o jogo da caixa de surpresas, o qual Bergson exemplifica em sua tese como sendo uma brincadeira de criança que se diverte ao pôr o boneco para fora e para dentro da caixa, causando a comicidade “porque simboliza certo jogo particular de elementos morais, simbolizando por sua vez um jogo material” (2007, p. 53). O Proprietário alimentava o sonho das pessoas de ter uma moradia, expandindo esse sentimento para logo em seguida comprimi-lo ao cobrar aluguéis bem mais altos do que o esperado.

Os personagens revezam em cena rapidamente e, então, conhecemos a figura de outro malandro, Figueiredo. Desocupado, é aquele que sempre reclama do atendimento do hotel, e é apresentado pelo Gerente da seguinte forma: “Aquele é o verdadeiro tipo do carioca: nunca está satisfeito” (AZEVEDO, 1897, p. 4). Ele tem por interesse apenas “lançar” mulatas, é apaixonado por elas e repete constantemente que prefere referir-se a elas por “trigueiras” por ser menos “rebarbativo”. O tipo apresenta uma moral própria da malandragem que vai destoar dos dogmas estabelecidos socialmente e causar comicidade justamente por essa inadaptação. Ele não se importa de desviar mulatas do seio das famílias para educá-las e depois lançá-las no mundo. No que concerne as mulheres estrangeiras, ele não tinha interesse algum, antes preferia as nacionais e a elas ensinar os costumes estrangeiros. Neste personagem o autor embute uma crítica à ofensa aos bons costumes e aos tipos degenerados que não vêm mal algum nesse desvio. Figueiredo defende com naturalidade sua “ocupação” e ainda faz trocadilho com a questão, quando, em discussão com Mota a respeito do aluguel das casas, responde que também está à procura de uma para alugar. Prosseguindo com o diálogo, Mota lhe diz que foi enganado quanto à localização da casa:

Mota – ... Você sabe o que é subir ao morro do Pinto?

Figueiredo – Sei, já lá subi uma noite por causa de uma trigueira.

Mota – Pois eu subi ao morro do Pinto e encontrei a casa ocupada

Figueiredo – Foi justamente o que me aconteceu com a trigueira

(AZEVEDO, 1897, p. 13).

Observamos que essa passagem apresenta-se de maneira cômica, enquanto Mota reclama do episódio em que foi enganado, Figueiredo faz um trocadilho para falar sobre as trigueiras que ele já lançou e não estão mais sob sua proteção. A manifestação da comicidade está no procedimento da interferência, também proposto por Bergson; ela, segundo o autor, é uma espécie de jogo mental que se reverte em jogos de palavras, ou seja, no caso citado, vê-se

uma tendência mental que revela uma disposição para os trocadilhos. O autor resume isso da seguinte forma: “A *interferência* de dois sistemas de ideias na mesma frase é uma fonte inesgotável de efeitos jocosos” (BERGSON, 2007, p. 90), é, como se pode notar, o que ocorre no enxerto citado quando Figueiredo e Mota estão falando de situações diferentes ao mesmo tempo, mas que possuem algo em comum, o aluguel de algo ou alguém.

Ao chegar à Capital Federal, a família de mineiros têm por objetivo apenas resgatar o noivo fujão, mas acabam se encantando pelo lugar e conhecendo alguns prazeres proibidos que lhes desvirtuam. Eusébio em sua primeira excursão pela cidade expressa os sentimentos de um homem ingênuo e simples da província, deslumbrado com o progresso e a modernização da grande cidade, manifestando isso em uma única frase: “Oh! A Capitá Federá! A Capitá Federá!...” (AZEVEDO, 1897, p. 26). A primeira a desviar-se dos bons costumes e a aventurar-se na cidade carioca é Benvinda, negra liberta, criada junto com a família, é procurada por Figueiredo para ser lançada na sociedade. Caricaturando o estereótipo da mulata faceira, Benvinda vai proporcionar algumas risadas pela sua incompatibilidade com a sociedade a que não pertence. Seu linguajar e suas vestimentas vão ser mostrados como contrários ao modelo estabelecido pelos habitantes da cidade, esse desvio é que vai fornecer matéria e forma para a comicidade.

O comportamento de Benvinda e dos demais membros da família vai ser risível na medida em que se distingue das normas e da cultura da cidade, e o riso, por seu turno, será resultado dessa quebra de padrão, pois, de acordo com Bergson: “Podemos, portanto, admitir que, em regra geral, são exatamente os defeitos alheios que nos fazem rir em razão da sua *insociabilidade*, e não da sua *imoralidade*” (2007, p. 104). No quadro geral, os interioranos demonstram comportamentos contrastantes com o ambiente; aos olhos do cidadão eles demonstraram desconhecimento das normas sociais para uma boa convivência, o que desperta o risível, uma vez que “tudo aquilo que não corresponde a essas normas” (PROPP, 1992, p. 62), ou seja, estava fora do modelo modernizador.

Benvinda, como já foi dito, é uma personagem caricata, representa o desejo de liberdade de um povo que, mesmo após a abolição, vive e depende do seu antigo senhor. Diferentemente de Pai Preto, em *O Dote*, o seu comportamento não é servil, ela age em busca da realização das suas vontades. Ao ser abordada por Figueiredo, ela só aceita ser “lançada” após ele lhe prometer uma casa e roupas da moda, e, ingenuamente, ela vai em busca de uma

falsa liberdade. Foge então da família dos mineiros e vai morar com Figueiredo. Mas ensinar a Benvinda ser uma dama refinada não vai ser tão fácil quanto ele pensava. A mulata prova-se incompatível com os costumes da cidade grande ao tentar reproduzir o padrão social, pois de alguma forma sempre acabava exagerando e cometendo algum deslize que se tornava cômico. Provando ser um tipo caricato, Benvinda promove a ridicularização do caipira na cidade, pois as roupas e a nova condição não mudam quem ela é, e sim tornam mais visível seu deslocamento no ambiente urbano.

Ela exagera nas vestes, nos trejeitos e no modo de falar. É através da linguagem que Benvinda sofre com mais vigor o rebaixamento cômico, ressaltando-se com isso que Azevedo trabalhava cada tipo com um linguajar específico e acentuava o modo de falar do mineiro para destacar a variação. O riso é causado por essa incapacidade de expressão de acordo com o padrão exigido na cidade. A linguagem caipira com seus desvios sustenta a comédia, e, além da violação involuntária das regras linguísticas estabelecidas, a mulata é inserida em um meio em que termos estrangeiros são frequentemente usados. Figueiredo tenta ensinar-lhe como falar, mas ela se mostra inapta a aprender e quando se aventura a falar em francês acaba pronunciando um “Ó revoá” o que contribui para sua exposição ao ridículo, já que a expressão correta seria “Au revoir” e deveria ser pronunciada como despedida e não como cumprimento de chegada como Benvinda faz. A inadequação linguística de Benvinda no meio burguês favorece sem dúvida o seu rebaixamento, e, nesse quadro, o riso vai atuar como castigo para essa insociabilidade que a mulata demonstra, com intuito de contribuir na exibição do contraste cidade-campo que o autor pretende demonstrar. Em uma das cenas, na qual Benvinda está em uma festa e se encontra com Eusébio, Figueiredo faz o papel de agente ridicularizador, expondo essa inadequação, já que, ao ouvir a fala de Eusébio, ele ironiza dizendo que o fazendeiro foi o professor de português da mulata:

Benvinda (*À parte.*) – Sinhô Eusébio! ...

Figueiredo (*A quem Eusébio aperta a mão, à parte.*) – Oh! Diabo! É o patrão da Benvinda!...

Blanchette – Donde saiu esta figura?

Dolores – É um homem da roça!

Blanchette – Não será um doido?

Eusébio (*Indo apertar por último a mão de Benvinda, reconhecendo-*) – Benvinda!

Benvinda – Ó revoá!

Figueiredo (*À parte.*) – E ela a dar-lhe!...

Eusébio – Tu também tá de fantasia, mulata! O mundo tá perdido!...

Benvinda – Eu vim com seu Figueiredo... mas vancê é que me admira!

Eusébio – Eu vim falá ca madama pro mode seu Gouveia... e ela me convidou pra festa... e eu tive que alugá esta vestimenta, mas vim de tilbo porque hoje é sabo de aleluia e eu não quero embrulho comigo!

Figueiredo (*À parte.*) – Oh! Bom! Foi o seu professor de português!
(AZEVEDO, 1897, p. 45).

No entrar e sair de personagens, aparece em cena Rodrigues, figura cômica totalmente hipócrita. Julgando-se um defensor da moral e da família, repete frequentemente, de maneira mecânica, que é um “homem de família” e que reprova “Incondicionalmente esse amores escandalosos, que ofendem a moral e os bons costumes” (AZEVEDO, 1897, p. 19). Ele faz um discurso repreendendo Figueiredo e dizendo entender “Que a família é a pedra angular de uma sociedade bem organizada” (*Idem*, p. 19). Toda sua defesa é baseada na hipocrisia, é um discurso autômato, vazio de significado. Rodrigues disserta sobre a família e, ao mesmo tempo, com uma amoralidade ofensiva aos bons costumes, engana a sua ao ir em busca de prazeres fora do lar. De acordo com Bergson, a rigidez é suspeita para a sociedade, o discurso sobre a família é rígido, mecanizado e pode até convencer aqueles que desconhecem o comportamento hipócrita da personagem. O que causa o efeito risível é a sua desonestidade, é a inflexibilidade ao se comportar incoerentemente com suas palavras. O seu modo de agir é risível na exata medida em que reflete incoerência com as ideias proferidas. Rodrigues vai encarnar a caricatura da falsidade social, e Azevedo delineia esse tipo para chamar a atenção dos seus pares para o desacordo que há entre o que eles pregam e o que estão vivendo. A família como “pedra angular da sociedade” deve constituir-se sólida com marido e mulher agindo em conformidade um com o outro. A ironia da situação reside no fato de a esposa que ele apresenta como santa estar praticando desvios semelhantes aos dele; as cortesãs sabem e zombam dele, e essa gozação que ele sofre, mesmo sem saber, atua como uma espécie de penalidade para a sua conduta desonesta. A crítica social é feita às famílias de fachada que praticam ações ferindo a moral familiar; essas ações inadequadas devem ser corrigidas, e o modo que o autor utiliza para ressaltar essa advertência são os mecanismos que produzem o riso que, por sua vez, atua como castigo. Observemos a cena:

Rodrigues (*Confidencialmente, muito risonho.*) – Saí hoje de casa com a minha bela fantasia dentro de uma mala de mão, e fingi que ia tomar a barca das quatro horas. Tomei mas foi um quarto do hotel, onde o austero negociante jantou e onde à noite se transformou no carro fechado vooi a esta deliciosa mansão de encantos e prazeres. Tenho por mim toda a noite e parte do dia de amanhã, pois só tenciono voltar à tardinha. Ah! Não imaginam vocês com que saudade estou da família, e com que satisfação abraçarei a esposa e os filhos quando vier de Petrópolis!

Mercedes – Você é na realidade um pai de família modelo!

Dolores – Um exemplo de todas as virtudes!

Blanchette – Esse vestuário de Arlequim não lhe fica bem! Você devia vestir-se de Catão!

Rodrigues – Trocem à vontade, mas creiam que não há no Rio de Janeiro um chefe de família mais completo do que eu. (*Afastando-se.*) Em minha casa não falta nada. (*Afasta-se.*)

Mercedes – Nada, absolutamente nada, a não ser o marido.

Dolores – É um grande tipo.

Blanchette – E a graça é que a senhora paga-lhe na mesma moeda...

(AZEVEDO, 1897, p. 42).

Contribuindo para o efeito cômico da peça, outra personagem aparece em cena com ações que confirmam o efeito moralizador da obra. Viciado em apostas, a personagem que atende por Freqüentador do Belódromo é guiada por uma ideia fixa, e suas ações se tornam absurdas por conta dela, pois todas as vezes em que vai jogar os números nos quais aposta eles são referentes a algo que lhe lembram da sua esposa morta. O personagem se torna obstinado, e encontramos nele certa rigidez que o leva a sempre ser guiado por sua ideia fixa, à medida que busca desculpas para seu vício no pensamento absurdo de que sua esposa poderia lhe ajudar mesmo morta. De acordo com Bergson, “A personagem cômica peca por obstinação de espírito ou de caráter, por distração, por automatismo” (2007, p. 138). Há nele uma rigidez de caráter que o faz ser guiado por suas ideias absurdas e o leva a não perceber que o papel que faz diante de seus pares é ridículo, ele acaba, por isso, sendo modelado pelo automatismo e proporciona o riso pelo procedimento invertido, acerca do qual Bergson nos diz que “É a inversão especial do senso comum. Consiste em pretender modelar as coisas a partir de uma ideia, em vez de modelar as ideias a partir das coisas” (2007, p. 137). Em cena com Lemos, outro apostador, é criticado por seu comportamento estranho:

O Freqüentador do Belódromo (*A Lemos e Guedes.*) – Parece impossível!.. No páreo passado joguei no número 17 por ser a data em que minha mulher morreu, e, por causa das dúvidas, joguei também no número 18, por ser a data em que ela foi enterrada... e ganhou o número 19! Parece impossível!..

Lemos – É verdade! Parece! (*A Guedes.*) Você já viu velho mais cabuloso?

Freqüentador – Agora vou jogar no 25... Não pode falhar, porque a sepultura dela tem o número 525...

Guedes – É... é isso... vá comprar, vá

(AZEVEDO, 1897, p. 60).

Vários são os tipos apresentados na peça e que participam de situações cômicas provenientes de acontecimentos desencontrados, logo as cenas vão se repetindo só que com pessoas diferentes. É o que acontece com seu Eusébio, fazendeiro a princípio moralista, que vai à procura de Gouveia na casa de Lola, não sabendo que a cortesã havia dispensado o genro, pois o amor dela era regulado pela roleta e, nesta, Gouveia não estava dando sorte mais, assim o mineiro pede que Lola liberte o fujão para que sua filha se case com ele. A

inescrupulosa cortesã vê aí uma oportunidade e não se envergonha de enganar o matuto fazendeiro ao fingir que ainda está com Gouveia e que o ama. Manipulando Eusébio ela chora e faz uma cena que o comove e que conduz o espectador ao riso, já que dá para perceber que toda aquela cena é ensaiada para manipular o roceiro:

Eusébio – Cumo minha fia anda munto desgostosa pru via da madama, eu me alembrei de vi na sua casa para sabê... sim, para sabê se é possive a madama se separá de seu Gouveia. Se fô possive, munto que bem; se não fô, paciência: a gente arruma as mala, e amenhã memo vorta pra fazenda. Minha fia é bonita e é rica: não há de sê defunto sem choro!...

Lola – Compreendo: o senhor vem pedir a liberdade de seu futuro genro!

Eusébio – Sim, madama; eu quero o moço livre e desembaraçado de quaqué ônus! (*Lola levanta-se fingindo uma comoção extraordinária; quer falar, não pode, e acaba numa explosão de lágrimas. Eusébio levanta-se.*) Que é isso? A madama está chorando?!...

Lola (*Entre lágrimas.*) – Perder o meu adorado Gouveia! Oh! o senhor pede-me um sacrifício terrível! (*Pausa.*) Mas eu compreendo... Assim é necessário... Entre a mulher perdida e a menina casta e pura; entre o vício e a virtude, é o vício que deve ceder... Mas o senhor não imagina como eu amo aquele moço e quantas lágrimas preciso verter para apagar a lembrança do meu amor desgraçado! (*Abraça Eusébio, escondendo o rosto nos ombros dele, e soluça.*) Sou muito infeliz!

(AZEVEDO, 1897, p. 38).

Vemos que, mais uma vez, a cortesã vai manusear os fios do cordão para conduzir o homem a fazer o que ela deseja. Iludindo o fazendeiro, Lola cria uma situação que vai ser cômica pelo fato de estar repetindo situações anteriores e, ludibriando-o, ela o faz substituir Gouveia, toma conta da vida dele a ponto de fazê-lo ficar sem ir ver a esposa por longos dias. Segundo Bergson, a repetição como elemento gerador da comicidade ocorre também quando há “Uma combinação de circunstancias que retorna tal qual, várias vezes” (2007, p. 66). Neste caso, o cômico com sua característica moralizadora parece se destacar na medida em que Eusébio é ridicularizado na tentativa de se projetar socialmente ao lado de Lola, visto que o mineiro acaba sendo debochado, pois, apesar das roupas da moda e de andar em ambientes requintados, ainda é um matuto e, portanto, é visto como alguém que destoa socialmente. Na medida em que o fazendeiro se esquece de suas obrigações familiares e passa a agir como fantoche nas mãos de Lola, ele apresenta um desvio comportamental, que, conforme a teoria de Bergson postula, promove um tipo humano que deve ser ridicularizado, uma vez que esse tipo proporciona o riso que agirá como castigo em nome de uma sociedade coesa.

O autor nos apresenta um grupo de trapaceiros da cidade para reforçar as diferenças entre o morador sagaz e esperto da cidade e o desavisado homem interiorano. Azevedo critica as relações de interesse que a sociedade carioca representa e chama a atenção para os perigos

que a capital representa para o provinciano que não estiver alerta para eles. Já foi visto aqui que Eusébio se move de acordo com as intenções de sua manipuladora, e outra cena que nos mostra o automatismo instalado nele é quando sem escrúpulos Lola trama com seu cocheiro e amante Lourenço para surrupiar o fazendeiro. Na cena, Lourenço aparece disfarçado de agiota e cobra uma dívida que não existe à falsa espanhola; a situação é orquestrada para que o mineiro pagasse a falsa dívida. Guiado por cordões invisíveis que estão sendo manejados por Lola e seu criado, Eusébio, como um boneco inanimado, cumpre seu papel de autômato e paga a dívida.

A peça, como se pode depreender, desenha tipos com caracteres baseados no cotidiano de cidadãos comuns e seus vícios. Nas encenações das revistas, havia um aumento no número de espectadores, pois os autores se preocupavam em formar cenários e musicalidade que criavam no público uma expectativa pelo próximo episódio. As aventuras de cada tipo são caricaturas das situações reais, e *A Capital Federal* teve grande sucesso por trazer comicamente a oposição cidade-campo, e nela as peripécias e dificuldades dos caipiras em um ambiente novo e diferente de tudo que lhe é natural. Com uma perspectiva moralizadora no final, as peças se encaixam e as personagens se encontram, recebendo moralmente seu castigo, sendo que as da cidade são corrigidas com mais vigor. Nesse sentido, Lola recebe seu castigo ao ter tudo roubado por seu amante e cocheiro Lourenço, este, por sua vez, perde tudo nas apostas, no entanto Eusébio e Gouveia são apenas advertidos e aceitos novamente no seio da família. Podemos dizer que a peça agradou ao “público” pela sua temática que abordava as dificuldades existentes na cidade, como: falta de moradia e condições básicas de saneamento nas casas e por desenhar tipos comuns e silhuetas rápidas, fazendo uma crítica moralista ao retorno à boa conduta.

Embora a ideia de que o homem do meio rural e tudo relacionado a ele fosse visto como evidencia do atraso pela elite dominante, Azevedo não provou ser participante desse pensamento excludente. Em *A Capital Federal*, o nosso autor não necessariamente retrata as mudanças da capital e o comportamento da elite de maneira positiva; como visto, o contraste entre os problemas e as concepções elitistas são postos em relevo. Assim, levando em consideração a apoteose da peça dedicada ao meio rural e o fim dos personagens do campo versus o fim dos personagens malandros da cidade, veremos que o autor mostrou-se mais simpatizante com os costumes do homem simples brasileiro.

3.3 O DOTE: O SUCESSO DA COMÉDIA SÉRIA

As constantes mudanças na sociedade obtiveram seu reflexo em cena. Para os dramaturgos, o grande referencial para a arte dramática era o ‘teatro sério’, negando-se o valor dramatúrgico da comédia e, no século XIX, conceitua-se o “ drama realista burguês europeu, mais especificamente a *pièce bien faite* do realismo francês” (BRAGA, 2003, p. 42) como padrão a ser seguido. A princípio essa fórmula não obteve sucesso, pois as peças eram copiadas de outras culturas que nada tinham em comum com a nossa, o que não chamava a atenção do público a quem queriam educar, mas apenas da elite pensante que almejava absorver a cultura europeia. Com o objetivo de abrigar as peças, os dramaturgos tinham como desafio inserir nelas a problemática da nossa sociedade sem torná-las cansativas. Sob os ditames da crítica autorizada, Azevedo compõe suas comédias sérias, uma dramaturgia realista, porém sem a inserção da música, da dança e sem excessos na cenografia. No entanto, essas não eram as peças com “animação” suficiente para atrair o público.

Frustrado após o fracasso nas representações do teatro “sério”, Artur Azevedo escreve *O Dote* (1906), a sua comédia não-musicada mais conhecida, só que dessa vez sem nenhuma pretensão da aceitação do público ou da crítica, escrita apenas por insistência de um amigo. A peça traz um diferencial, foi escrita exclusivamente para agradar a um público culto e restrito. Ela destaca-se também porque conseguiu na sua representação o sucesso que as comédias sérias anteriores não haviam conseguido. De acordo com Neves (2006), a diferença entre *O Dote* e as peças anteriores está na linguagem que diferencia os personagens e leva tanto ao riso, quanto às lágrimas. Nas palavras da estudiosa,

Acreditamos que a peça agradou não só porque Artur Azevedo se esmerou no desenvolvimento de um enredo simples, sem exageros ou cenas mirabolantes, mas principalmente porque inseriu, nela, suas qualidades de comediógrafo de costumes ao criar tipos engraçados (Ludgero, o pai da protagonista Henriqueta) e comoventes (pai João, o ex escravo nonagenário) (2006, p. 125).

Como dito, Neves lembra que a peça foi construída a partir da encomenda de um amigo. Álvaro de Peres¹², a pedido da esposa, a atriz Lucília Peres, procura Azevedo para que produza uma peça especialmente para a sua senhora representar no dia do aniversário dela.

¹² Álvaro Peres – Dramaturgo, casado com a atriz Lucília Peres da Companhia Dias Braga. Escreveu algumas peças em companhia de Álvaro Colas e outras sozinho.

Devido aos fracassos anteriores, o comediógrafo reluta e, num primeiro momento, declara que não o fará. Peres, usando de astúcia, desafia-o a escrever, pois, segundo o mesmo, corria um boato entre os intelectuais da época que Azevedo estava gasto e não escreveria mais nada; o autor sente-se desafiado e pede um tempo para pensar. Após um espaço de três dias, quando Peres vai buscar a resposta, o dramaturgo já havia construído o primeiro ato da peça e entrega-lhe. Em uma palestra ao jornal *O País*, de seis de março de mil novecentos e sete, o dramaturgo explica todo o processo de construção, do pedido à repercussão que a peça teve e diz o porquê da sua relutância a princípio:

Respondi àquele bom camarada que o seu pedido representava um sacrifício para mim; que todas as minhas tentativas de teatro sério não me tinham valido senão desgostos; lembrei – lhe “O Retrato a óleo”, comédia tão intencionada, em que julguei defender a instituição da família, e sofri, em letra redonda, a acusação de insultar a mulher brasileira... (AZEVEDO *apud* NEVES, 2006, p.).

O Dote é uma comédia em três atos, e o seu tema surge a partir da leitura da crônica “Reflexões de um marido” de Julia Lopes de Almeida, publicada em *O País*, de 18 de novembro de 1906. A peça de Artur Azevedo não é considerada uma adaptação e, sim, apenas um texto inspirado na crônica; o autor cria a comédia teatral inserindo no enredo personagens delineados, manejando elementos de uma história aparentemente trivial para criar tipos cômicos. Desenvolve a trama equilibrando a emoção e o riso de uma forma que possibilitou prender a atenção do público. A crônica que inspirou a peça é um monólogo em que um marido se queixa dos gastos de sua esposa, e, em *O Dote*, o comediógrafo aproveita o tema e cria um ambiente que dá a Lucília Peres “um papel de mulher brasileira, expressamente escrito para ela” (AZEVEDO *apud* NEVES, 2006, p. 57).

Com enredo simples e cenas espontâneas, *O Dote* é uma peça genuinamente nacional que conquistou os espectadores do teatro brasileiro, visto que nesse período o número de apresentações de peças importadas era maior do que as do Brasil devido à dependência cultural que o nosso país tinha dos modelos europeus. Segundo estudo de Neves (2006), *O Dote* foi a primeira peça brasileira a ser traduzida e interpretada por uma companhia estrangeira, essa também conseguiu agregar em si valores para agradar tanto ao “público” quanto à “sociedade”. Orgulhoso do seu triunfo, Azevedo cumpre o seu papel de crítico dando aos intelectuais da época uma resposta aos ataques anteriormente recebidas, ele escreve no jornal *O País* de 14 de março de 1907: “O verdadeiro teatro aí está; fiquem sabendo os meus

compatriotas que também eu posso fazê-lo, embora as circunstâncias ambientes me tenham feito seguir outro rumo” (AZEVEDO *apud* NEVES, 2006, p. 309).

Como dito anteriormente, a peça tem uma trama simples e teve a medida certa para agradar aos dois tipos de expectadores, desenvolvendo um enredo sem exageros, inserindo personagens cômicos e outros que produziram cenas comoventes, favorecendo a produção do riso e da emoção. No núcleo da história está o advogado Ângelo, um homem fraco que não consegue controlar os gastos excessivos da esposa, Henriqueta. Fica sempre preocupado em não ferir os sentimentos da mulher, não sabe como abordar o assunto e lhe pedir que pare com as extravagâncias, pois o pouco dinheiro que ainda tinham pode acabar a qualquer momento se ela continuar a comprar muito, e principalmente coisas fúteis, sem utilidade. Henriqueta, a esposa, preocupa-se apenas em seguir seus caprichos, provavelmente tentando imitar as senhoras do seu círculo social, gastando com joias, chapéus e vestimentas da moda. Quando questionada pelo marido, Henriqueta responde sempre que o dinheiro que gasta é parte do seu dote de cinquenta contos de réis, ou, quando percebe que só esse argumento não está surtindo efeito, busca fugir da conversa não levando a sério e ri tentando manipular o marido. Ângelo, já cansado, desabafa com o amigo Rodrigo:

ÂNGELO — Ela está persuadida de que somos ricos. A verdade causar-lhe-ia um desgosto profundo, e não quero desgostá-la, porque, como já te disse, adoro-a... Adoro-a, e fica sabendo, Rodrigo, à parte esse defeito de ser gastadora, não lhe conheço outro... É a mais meiga, a mais carinhosa, a mais amante das esposas. Mas que queres? Todas as vezes que lhe falo em economias, desata a rir! Ri como se lhe eu houvesse dito uma pilhéria... de resto, ela ri de tudo... passa a vida a rir., e o seu riso é comunicativo e sonoro. Não toma nada a sério. É uma Frufru.

RODRIGO — Uma Frufru pobre.

ÂNGELO — Que se supõe rica
(AZEVEDO, 1906, p. 8).

Abrindo um parêntese, podemos notar que de certa forma os nomes dos personagens principais, Ângelo e Henriqueta, já anunciam o seu caráter, ou “reforçam o caráter cômico da situação do caráter ou da trama” (PROPP, 1992, p. 131). Na peça, Ângelo vai protagonizar o mocinho ingênuo e constantemente ludibriado pela esposa, um advogado que não consegue defender nem sua própria causa nas questões da dissolução do casamento que veremos adiante, enquanto Henriqueta vai demonstrar seu apego ao dinheiro alimentando um estilo burguês através do fetichismo do consumo. Desde a primeira cena já se pode observar como será a vida do casal, ela compra, ele paga. A cena sete do primeiro ato apresenta essa perspectiva comicamente, a esposa compra um chapéu e envia a conta para o marido pagar,

quando chega à casa pergunta se ele gostou, e ele responde “Paguei”. Azevedo foi um crítico ferrenho de si mesmo, da sociedade e dos seus pares intelectuais. Martins (1988) aponta que teve ele o dom de saber manejar a palavra com o uso da sátira e da ironia, na passagem citada vemos acidez irônica na troca da resposta natural “gostei” por “paguei”. A comicidade de palavras proposta por Bergson nos explica que o efeito risível muitas vezes é produzido quando “O que se diz é considerado cômico quando nos faz rir de quem o diz” (2007, p. 77). É o que acontece com o protagonista, seu trocadilho vai ser o agente gerador do riso justamente por contribuir no rebaixamento do personagem que o diz.

Cumprindo seu papel de pagador Ângelo recebe em sua casa Esposende, um vendedor de joias que vai lhe cobrar três contos de réis, quantia equivalente a um anel que a protagonista havia comprado. No momento em que vai quitar a dívida, o vendedor percebe que o cliente pagará em cheque, então diz para que ele desconte do valor total cinco por cento, pois este adotou um sistema de dar aos maridos um abatimento por toda compra que a esposa fizer. O diálogo entre o vendedor e o protagonista apresenta uma cena cômica causada pela ironia da situação, vejamos:

ÂNGELO — Pois não são três contos?

ESPOSENDE — São; mas adotei agora o sistema de dar aos maridos, particularmente, cinco por cento sobre todas as compras feitas pelas senhoras.

ÂNGELO — Quanta generosidade!

ESPOSENDE — Generosidade, não: filosofia. Também eu já fui casado; sei o valor que as senhoras dão ao dinheiro, e a facilidade com que o gastam.

ÂNGELO — Pagou também muita jóia?

ESPOSENDE — Paguei sim, senhor; e foi por isso que me fiz joalheiro. Este abatimento é...

ÂNGELO — Uma espécie de ficha de consolação.

ESPOSENDE — Isso!

ÂNGELO (Erguendo-se e entregando o cheque.) — Obrigado pela comissão do marido

(AZEVEDO, 1906, p. 1-2).

Podemos perceber que o autor constrói o diálogo ironicamente, sugerindo que marido e joalheiro estão na mesma categoria. Insinua-se, dessa forma, que são apenas “ocupações”, economicamente falando, uma não lucrativa e outra lucrativa. Nessa peça, a crítica social está embutida no enredo simples, o autor utiliza-se da sua veia cômica para ironizar uma sociedade que prioriza o lucro e a vaidade. Outro ponto que destaca a comicidade nessa cena é quando Esposende deixa claro que já foi marido e hoje prefere ocupar a posição de joalheiro, no que percebemos a inversão de papéis proposta por Bergson como um dos procedimentos que pode

causar o efeito risível. De acordo com o filósofo, “algumas personagens em certa situação será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados” (2007, p. 69). É o que acontece com o joalheiro na cena acima descrita, ele deixa de ocupar um papel na família, instituição vista como núcleo social, e passa a ocupar uma posição que lhe gera lucro. Ao inverter sua “ocupação” social, ele deixa de ser a vítima para ser o cobrador e, melhor ainda, pode ser condescendente com aqueles que estão no lugar que antes estava e lhes oferecer um “desconto de marido”.

No desenrolar dos eventos, Ângelo chega ao limite e toma dinheiro emprestado com agiotas para poder cumprir com suas obrigações. Sensível a não desagradar os interesses da mulher, torna-se a maior vítima das suas fraquezas e afunda-se cada vez mais em dívidas. Quando percebe que seus recursos já acabaram e não dá mais para tolerar os gastos excessivos da esposa, resolve ser sincero com ela, mas ela não quer ouvi-lo e não recebe muito bem a sinceridade do marido, então se tranca no quarto e, para tentar resolver a situação, o protagonista pede ajuda aos sogros. A comicidade se instala na situação, que se torna ridícula, pois, ao invés de ajudar o genro, Dr. Ludgero atrapalha encorajando a filha a acreditar que o marido gastou seus recursos com outras mulheres e acaba ajudando na separação da filha, levando-a de volta para a casa dele; antes, porém recebe de volta o dote, restituído por Rodrigo, que empresta o dinheiro a Ângelo. Mais uma vez ressalta-se o interesse nas questões financeiras, o que nessa cena em particular vai estar acima da manutenção do casamento, já que o sogro fica cego ao ser mencionado que receberá o dote de volta e faz questão de levar a filha embora.

A ideia do divórcio¹³ se insinua no texto de maneira simples e natural. Rodrigo, que havia acabado de chegar da Europa, questiona a felicidade do amigo e o encoraja a entregar a mulher de volta para a sua família e, depois, naturalmente diz para ele se divorciar: “Depois trataremos do divórcio” (1906, p. 9). O conceito é claramente importado, pois só no século XX que o Brasil regulamenta leis para garantir a separação, muito embora antes houvesse o desquite. O que observamos é que a ideia da separação se instala no texto como se fosse algo corriqueiro na época, nenhuma das personagens questiona os aspectos morais da questão do

¹³ A ideia de divórcio já havia sido apresentada antes na peça “As Doutoradas” (1889) de França Júnior. De acordo com Magaldi (2004), França Júnior coloca em sua comédia o divórcio de forma satírica chamando a atenção para o absurdo da assimilação excessiva das ideias inovadoras. Apesar de ser um termo complicado por questões de nomenclatura ou de período de homologação, na peça em questão o termo que aparece é exatamente esse, ‘divórcio’.

divórcio, nem defende com afinco a permanência do casamento, o que fica claro é que, se não estão felizes juntos, devem separar-se, desde que haja a devolução do dote. A única que defende a manutenção do casamento é Isabel, mãe de Henriqueta, mas a sua voz é anulada pela do marido: “Ludgero — Minha mulher, você não se meta onde não é chamada! Vamos embora!...” (1906, p. 32).

O tema do divórcio na peça é anestesiado pelos efeitos risíveis que os personagens caricatos produzem. Observamos que um dos elementos sustentadores da comicidade nas obras de Azevedo é a inserção de tipos engraçados. Uma das figuras com caráter risível que a peça nos apresenta é Rodrigo, amigo de Ângelo, extremamente racional, maior defensor da separação do casal. Ele vai ser a caricatura típica do burguês que não gosta de assumir responsabilidades, vivendo do que herdou da família, procurando se manter sempre afastado de qualquer coisa pela qual tenha que se responsabilizar. A atitude de fugir de quaisquer obrigações vai render às perguntas que lhe são feitas respostas divertidas, criando situações cômicas. Quando é questionado acerca do porquê de não exercer a função de médico para a qual estudou, responde: “Porque tenho medo. A responsabilidade do médico é tamanha, que me assusta. Não me considero suficientemente habilitado para curar os enfermos” (1906, p. 11). Em outro diálogo travado com Ângelo, quando este pergunta se ele não acha que uma separação não pode resultar em escândalo, ele responde: “Acho, e foi por isso que nunca me quis casar. Não gosto de dar escândalos” (1906, p. 9). Dessa forma ele também faz crítica ao casamento ao presumir que sempre acaba em divórcio.

A crítica aos costumes vai sendo associada ao enredo, a forma excessivamente racional com que Rodrigo lida com o assunto da separação nos mostra nas entrelinhas uma censura à maneira exagerada com que as pessoas absorviam as teses progressistas importadas. O bom senso caricatural de Rodrigo nos aponta o uso do cômico moralizador na peça, analisado por Bergson, pois a obstinação do personagem, absorvendo ideias fortes e radicais a respeito do casamento, pode comprometer o equilíbrio social. De acordo com Magaldi, era próprio do autor realista criticar o uso excessivo das ideias inovadoras, ele afirmava que “Talvez o teatro exerça o papel moderador de corrigir o entusiasmo quixotesco das místicas da novidade” (2004, p. 150). Por causa dessa conduta persistente, nós não podemos dizer,

positivamente, que ele seja o *raisonneur*¹⁴ da peça, mas talvez de uma forma inversa, visto que ele se esquece de qualquer outra necessidade que o casal possa ter em virtude de uma razão que, podemos dizer, não era moderadora.

É clara no texto a crítica à ostentação de um luxo que não se pode manter. Os personagens centrais, Henriqueta e Ângelo, também constituíram no texto elementos provocadores do risível. Antes da separação, iludido quanto aos defeitos da mulher, Ângelo se desculpa pelos erros da esposa, dizendo que ela tem “um defeito só, um defeito de educação... aliás, corrigível” (1906, p. 6). Não percebendo que é manipulado pela esposa perdulária, cede sempre aos seus caprichos, ostentando a posição de fraco e deixando a mulher o arruinar. O que observamos é que nele há um enrijecimento de caráter marcado por um comportamento masculino avaliado como impróprio, considerando o fato de que a sociedade é patriarcalista e o homem é visto o mais das vezes como a “cabeça” da casa. Toda essa situação vai gerar o que o filósofo francês Bergson (2007) rotula como desvio comportamental. O protagonista absorve certa rigidez, e, controlado pelas manhas da mulher, age de acordo com os interesses dela, o que lhe promove uma conduta que é ridicularizada na peça. É própria de muitas comédias de Azevedo a exposição dos vícios, o que confirma a tese do estudioso acima citado, visto que, para o filósofo, o cômico tem a função de revelar costumes desviados da norma estabelecida e puni-los através da ridicularização.

Henriqueta é a principal agente de ridicularização de Ângelo. Apresentando características de personagem tipo, a esposa é uma mulher charmosa, inteligente, faceira, que pensa somente em si mesma, e ela vai orquestrando a vida do marido de maneira que ele sirva ao propósito de pagar os gastos dela sem nada reclamar. Porém, ela também é controlada por seu vício de gastar desordenadamente na tentativa de se equiparar aos seus pares sociais. Quando o esposo resolve discutir sobre seus os gastos, ela desconversa, chora e, cheia de artimanhas, vai controlando a conversa de maneira que aparenta estar conduzindo um boneco sem vontades, fazendo-o pensar que está agindo por si mesmo e de livre vontade, quando na verdade está sendo guiado por cordões invisíveis manobrados por ela. A cena abaixo vai mostrar como Henriqueta manipula a conversa questionando o amor do marido de forma que ele acaba cedendo aos seus caprichos. Nessa mesma passagem, vemos também a ironização

¹⁴ Raisonneur é pessoa que ao final da peça realista comenta-a para fixar melhor a lição moralizadora que ela traz, de acordo com Faria (2006), “as peças trazem obrigatoriamente um personagem incumbido de comentar a ação dramática e passar as lições morais aos demais personagens e, sobretudo, ao público.” (2006: XII).

do valor que o amor tem em uma sociedade que só se preocupa com o luxo e a ostentação. Vejamos:

HENRIQUETA (Chorando.) — Sei! é a situação de uma pobre mulher, que foi amada e já o não é. Pelos modos, o teu amor é a moeda que mais se gasta nesta casa... e a moeda com que tenho pago as minhas loucuras!... Confessa que o teu coração está mais vazio que o teu cofre!

ANGELO — Cala-te, Henriqueta, cala-te! Não sabes o que estás dizendo! Amo-te muito, muito, e o meu amor é o mais puro, o mais nobre, o mais desinteressado, o mais cavalheiresco! Eu quisera possuir milhões e bilhões para arrojá-los a teus pés e satisfazer assim a todos os caprichos da tua fantasia! Não! não é com o meu amor que se pagam as tuas jóias e o teu luxo; se essa fosse a paga, todas as jóias do mundo seriam tuas; poderias ser a rainha universal da moda, porque a fonte não se estancaria jamais! Infelizmente, porém, o amor não paga senão o amor; as carruagens, os cavalos, as toaletes com que deslumbras quem passa, provocando admiração, inveja e maledicência, são pagos a dinheiro, e o dinheiro corre de uma fonte menos inexaurível que a do amor!

HENRIQUETA — Não me fales em dinheiro, Ângelo; não levantes uma nuvem negra no céu azul da nossa ventura! Já te disse, dispõe do meu dote. Não falemos mais nisso! Não percamos em discussões odiosas o tempo, que é pouco para nos amarmos... Em vez de me repreenderes, acaricia-me: em vez de conselhos, dá-me beijos; são tão bons os teus beijos! ... (Depois de se beijarem.) Não alteremos o nosso modo de viver... Temos sido assim tão felizes!... Promete, meu Ângelo, promete que nunca mais me falarás em dinheiro... Promete...

ÂNGELO — Prometo.

HENRIQUETA — Jura!

ÂNGELO — Juro.

HENRIQUETA — Também eu te amo tanto, tanto, tanto Não tenho no mundo senão minha mãe, meu pai e tu...

ANGELO — Eu não tenho senão tu

(AZEVEDO, 1906, p. 17-8).

O evento exposto vai ratificar as teorias do estudioso francês quando ele nos diz que os vícios impulsionam o automatismo e nos torna mecânicos, inconsciente das nossas ações. Bergson assinala que a “comicidade é inconsciente” (2007, p. 12). Para nós que estamos observando a cena é clara a relação de controle que Henriqueta tem sobre o marido, porém Ângelo é inconsciente de estar sendo usado como brinquedo nas mãos dela, essa distração é o que vai promover o efeito risível na situação. Não só Ângelo mas também sua mulher são fantoches subjugados por seus vícios, ela pelo vício de consumir futilidades, ele por ser fraco e querer sempre agradar a esposa. Comportamentos que se automatizam e que promovem o ridículo, e este, por sua vez, o castigo, que servirá como lembrete para que possamos nos manter vigilantes dentro da sociedade. O filósofo escreve “O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente vigilante, a discernir os contornos da situação presente” (2007, p. 13). Ao agirem como bonecos, apresentaram um comportamento

mecanizado que promove o efeito do ridículo; o riso, então, possui valor coercivo no intuito de realinhar o indivíduo aos valores pré-estabelecidos.

A crítica aos falsos valores burgueses está presente em toda a história de *O Dote*, sendo que Ângelo não é ridicularizado apenas pela esposa, mas também perante a sociedade. Após acabarem seus recursos, ele pede dinheiro emprestado a um agiota, e, quando é cobrado da dívida e não pode pagá-la, recebe um novo prazo só que com juros maiores, resolvendo então insultar o cobrador. Lisboa, o agiota, é um tipo engraçado e aproveitador que visa apenas a seus interesses comerciais, empresta a juros exorbitantes e, quando o devedor não tem o valor para pagar, acrescenta mais uma porcentagem de juros de maneira exploratória. Lisboa representa a personificação de Portugal, o seu nome e as suas ações são a caricatura da exploração a que o Brasil foi subjugado, quando tínhamos que pagar altos impostos, é a representação da exploração de Portugal. O diálogo entre Lisboa e Ângelo é cheio de ironia e hipocrisia, o cobrador não se importa de ser insultado. Lendo a conversa e visualizando a cena, percebemos a situação cômica em que está o protagonista, ou seja, mais uma vez sendo manipulado por conta da sua covardia de rejeitar os caprichos da esposa. Dessa vez é a ironia na fala do agiota que produz um rebaixamento no devedor.

LISBOA — Meu caro doutor, quando um não quer, dois não brigam. Insulte-me à vontade..., tem licença para fazê-lo... Quando abracei a infamante profissão de emprestar dinheiro a juros, muni-me de toda a coragem, resignação e paciência necessárias para ouvir tudo quanto me quisessem dizer. O dentista é muitas vezes insultado pelo freguês, quando lhe arranca um dente, e não reage. Também eu não reajo. Pagar juros dói, e o insulto é um desabafo instintivo. Um usurário do tempo antigo zangar-se-ia; mas eu, como vê, sou usurário *art-nouveau*. Não ando sujo nem mal trajado... não tenho a barba por fazer... não uso óculos escuros... não tomo rapé... visto-me no melhor alfaiate, uso os melhores perfumes, sou um elegante (AZEVEDO, 1906, p. 22).

A ironia vai se configurar como uma das armas com capacidade para provocar o riso que Artur Azevedo mais vai utilizar para satirizar a sociedade. Para Martins, a ironia é: “A mais temida das armas por parte das vítimas do riso” (1988, p. 21). O comportamento do agiota vai ressaltar a exploração social que visava apenas ao lucro, ele vai representar a figura do malandro que se aproveita da situação-limite em que o outro se encontra. Ainda explorando o diálogo entre cobrador e devedor, percebemos a sensação nítida de arranjo mecânico que ela nos dá, haja vista que nela o agiota é insultado e rebate os insultos, cheio de charme, completando as falas de Ângelo de maneira que nos faz lembrar uma brincadeira de gato e rato, na qual Lisboa é o gato e Ângelo é o rato sem sorte que vive até quando o gato

cansar de brincar. Bergson postula que “É cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico” (2007, p. 51). Vejamos no excerto abaixo como Lisboa apenas se diverte completando as falas de Ângelo:

ÂNGELO (Indo a secretária.) — Repito: você é um ladrão...
 LISBOA — Refinado!
 ÂNGELO (Tomando a pena.) — Um salteador...
 LISBOA — De estrada!
 ÂNGELO (Assinando.) — Uma pústula...
 LISBOA — Social!
 ÂNGELO — Toma bandido! Que é do outro título?
 LISBOA — Cá está. (Trocamos títulos. Ângelo examina o que recebe e rasga-o.)
 ÂNGELO — Agora, rua!
 LISBOA — Meu caro doutor, sempre às ordens de Vossa Senhoria
 (AZEVEDO, 1906, p. 23).

Já foi dito aqui que as obras de Artur Azevedo trabalham, na categoria estética, com o sentido do caricato e do ridículo. Uma das figuras que em *O Dote* encarna bem esse tipo é Ludgero, o sogro, personagem insensato que aconselha mal a filha e protagoniza um papel para o qual não está preparado. Ele é uma das figuras mais cômicas da peça por apresentar ideias sem sentido e por entremear sempre suas frases com um “como direi?”. A repetição é um dos procedimentos cômicos identificados por Bergson, na medida em que, inconsciente desse processo de mecanização, o personagem reparte sempre sua fala ocasionando uma repetição maquinal. Ao intercalar suas falas, muitas vezes ele faz combinações de sentido incoerentes ao introduzir o “como direi?”, completando a frase algumas vezes inusitadamente. Como exemplo observamos quando Henriqueta supõe que as contas que o marido apresentou para dizer que ela gastava demais são falsas, ele responde: “Queres tu dizer que aquelas são - como direi? - fantásticas?” (1906, p. 28). Outro exemplo é quando ele manda a mulher calar-se enquanto discutem a separação da filha: “Cale-se minha mulher! O belo sexo não tem voz ativa neste capítulo! São questões — como direi? — transcendentais!” O complemento do primeiro e do segundo exemplos é, sem dúvida inesperado, já que talvez esperássemos um “imaginárias” e “legais”, respectivamente.

A fala de Ludgero está presa a uma forma que a intercala. Através do comportamento do personagem é revelada uma crítica ao uso impreciso de vocábulos numa tentativa de distinguir-se socialmente. Ludgero apresenta-se preso a uma forma vocabular fora do contexto, essa imobilidade promove o efeito risível ao demonstrar o assujeitamento do

homem a sua vaidade. A repetição da expressão citada é um recurso cômico que Martins vai nomear, nas obras de Artur Azevedo, como recorrência. O estudioso escreve:

Temos como certo que um dos recursos mais utilizados por Artur Azevedo em suas comédias é o cacoete de linguagem. Integra-lhe a poética do cômico a regra de pôr sempre uma personagem a manejar monocordicamente sua muleta lingüística como um dos seus traços caricatos (MARTINS, 1988, p. 55).

O automatismo lingüístico impregnado na fala de Ludgero vai, mais adiante na peça, contaminar Rodrigo, e na cena em que ele empresta dinheiro a Ângelo, para que este devolva o dote da esposa, o sogro fica assustado com a rapidez da devolução. Rodrigo zomba dele e usa o cacoete para lhe ridicularizar: “O senhor está perplexo; entretanto, não há nada mais — como direi? — mais natural. Seria desairoso para o meu amigo que dona Henriqueta saísse desta casa sem levar o seu dote” (1906, p. 31). Azevedo trabalha na figura de Ludgero outro fator que acarreta o risível, que é a crítica aos intelectuais de fachada e os seus falsos enciclopedismos. A personagem deseja se passar por alguém importante e inteligente quando na verdade não passa de um ignorante, apesar da sua formação em Direito.

Ludgero é formado em advocacia, mas não a exerce, prefere viver da herança, protagonizando o exemplo do parasita burguês a quem Azevedo constantemente ironizava. Através da figura do personagem, o autor ridicularizava seus pares que viviam na inércia social e proferiam discursos ociosos e artificiais que objetivavam apenas o exibicionismo, tentando parecer sem ser. Ludgero é um personagem caricaturizado, nesse caso a caricatura que se propõe não é um esgar ou físico, mas a cristalização da vida moral, ou melhor, uma máscara do caráter moral. Sabemos que nesse período o Brasil importava ideias que estavam em desacordo com a realidade nacional, muitos eram os discursos eloquentes em favor da modernização enquanto ainda tínhamos em nossas casas o símbolo do atraso, a escravidão. A peça em tela não faz referência à escravidão, embora apareça a figura do criado negro que, mesmo velho e livre, não abandona seu “Siô moço”. O presunçoso sogro é proprietário de terras, e podemos inferir que ele também deveria ter escravos, mas a crítica não está concentrada aí e, sim, no seu modo de falar artificial. No teatro, a arte vai cumprir o papel de reprimir essa artificialidade, de acordo com Schwarz, pois ela se coloca em posição de “macaquear, saquear, adaptar, ou devorar estas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos” (1992, p. 22). Ocupando o papel de *raisonneur*, Rodrigo ressalta o tipo ridículo que é o sogro de Ângelo:

RODRIGO — Tua sogra parece-me uma excelente senhora; mas teu sogro é um idiota.

ÂNGELO — Não te dizia?

RODRIGO — Parece até que a sogra é ele e não ela. — Como é que um homem assim consegue formar-se em Direito?

ÂNGELO — Que diabo! Há-os ainda piores!

(AZEVEDO, 1906, p. 13).

Em *O Dote* nós podemos perceber que a crítica mais forte se dá em relação à ostentação de um padrão de vida superior à renda familiar resultante do apego aos bens materiais. Um exemplo é a recorrência com que na peça se faz referência à questão do dote, quase todas as figuras falam sobre o assunto. A ironia da situação é que, no final da obra, descobre-se que Ângelo havia gasto a quantia em um seguro no nome da esposa. Três são as pessoas que mais estão envolvidas e, aí, trata-se do tema comicamente: Henriqueta – faz uso do recurso risível repetição e quase sempre responde que pode buscar o dinheiro para pagar seus gastos: “No meu dote!” (p. 16), como se ele fosse uma fonte inesgotável; Ludgero – representa a figura do pai às avessas, já que não dá bons conselhos à filha e, ao invés de ajudar o casal a resolver os problemas, incentiva as ideias absurdas de Henriqueta de que seu dote havia sido gasto por Ângelo com suas amantes; e, por fim, Rodrigo – a figura do amigo prestativo que é o primeiro a surgir com a ideia do divórcio, e, no momento da discussão que se sugere a separação, já está pronto com um valor específico para emprestar ao amigo, para que, assim, este possa restituir o que recebeu ao sogro quando casou. O dote é a figura motriz da peça, ele está presente nas negociações para casamento, é a eterna desculpa para a mulher perdulária e também funciona como carta de alforria para Ângelo sair do casamento. Do título aos percursos do enredo essa força que impulsiona a peça vai demonstrar como as relações capitalistas regem as relações familiares.

Antes da separação, para Rodrigo, a única forma de salvação para o casal seria ter um filho. No desfecho da história, pensa-se que Henriqueta está doente quando na verdade revela-se que ela está grávida, então o casal esquece as diferenças e volta a ficar junto, só que dessa vez Ângelo se recusa a receber o dote. É interessante notar que no final Henriqueta acaba sendo reenquadrada no papel social esperado, reforçando a tônica de que a sociedade predispõe o lugar de cada indivíduo no seio familiar. Nesse caso, a mulher alcança a felicidade quando se comporta como foi destinado socialmente para ser. É curioso perceber que na maioria das obras azevedianas o final é castigador para os malandros e maliciosos, enquanto os que se arrependem recebem uma nova chance.

Já citamos anteriormente que *O Dote* envolve a comicidade e a emoção, e estes são realizáveis, não através dos perfis psicológicos, pois, segundo Magaldi (2004), Azevedo era incapaz nas análises introspectivas, mas através da tipificação dos personagens. Discorremos ao longo da análise que a comicidade recai sobre vários personagens, já a emoção encontra espaço tanto no final da peça com a reconciliação do casal, quanto na figura de outro tipo bem realizado que é Pai João. Este último é um ex-escravo que foi passado de pai para filho e foi praticamente quem criou Ângelo. Martins postula que o ridículo linguístico ocorre quando há violação das regras de pronúncia e de vocabulário. Dominando a palavra escrita, Azevedo criava tipos engraçados ao escrever marcando a variação linguística, impondo valores através da ridicularização. No caso específico do ex-escravo, a princípio entendemos que a sua fala singular na obra era para promover o riso, mas após uma melhor análise entendemos que a fala é carregada de emoção, não abrindo espaço para o riso. Martins escreve que “esse Pai João da comédia é um elemento catalisador das relações dos que o cercam, o personagem carregado de profundo humanitarismo, cujas atitudes pungentes levam à comoção o espectador atento” (1988, p. 165). Pai João cuida de seu “siô”, após a separação do mesmo, embalando uma canção que relembra os sofrimentos dos negros e promove a emoção:

PAI JOÃO (cantando.) — Pleto -mina quando zeme
 No zemido ninguém clê
 Os palente vai dizendo
 Que não tem do que zemê.
 Pleto-mina quando çola
 Ninguém sabe ploque é.
 Os palente vai dizendo
 Que cicote é que ele qué
 Pleto -mina quando mole
 E começa aplodecê,
 Os palente vai dizendo
 Que ulubú tem que comê
 (AZEVEDO, 1906, p. 33).

Para além de fatores externos, como a presença do presidente do país na primeira encenação, o triunfo de *O Dote* aconteceu, segundo Neves (2006), pelo enredo bem estruturado que equilibra emoção e comicidade. De acordo com as teorias cômicas, pudemos depreender que o uso da comicidade no teatro foi como a percebida por Bergson, como agente repressor das máscaras dos costumes. Na peça em questão, percebemos que a comicidade está empregada nos tipos bem relacionados, e há um jogo entre emoção e o risível. Conforme o filósofo francês, “a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração” (2007, p. 4), esse postulado é interessante, pois na peça comoção e riso não estão

necessariamente na mesma cena, para que um apareça é necessário que o outro não esteja. Dessa forma, o efeito cômico é atenuado pela emoção e a peça agrada ao “público” por trazer personagens típicos e por não estar tão distante das obras severas de arte que a “sociedade” desejava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como bem descreve Neves (2006), a base para o entendimento da obra de Artur Azevedo é o público para a qual foi escrita. O dramaturgo encarnava o teatro nacional em sua dupla condição de autor e crítico. Ele manteve conduta ambígua, uma vez que lucrava ao escrever o teatro ligeiro, mas ao mesmo tempo corroborava com o padrão de arte estabelecido pela intelectualidade, na qual o gênero ligeiro era considerado arte por se envolver com formas de interpretação e se afastar da literatura. Porém o retorno das peças sérias não foi o esperado, os temas e a linguagem utilizada só atraía o interesse da elite, afastando a massa mais rentável de espectadores desse tipo de apresentação.

Azevedo escreveu concomitantemente os dois estilos, porém a sua produção mais expressiva foi para o gênero ligeiro. Utilizando-se da paródia trabalhou a crítica direta nas suas obras ligeiras, lançando luz aos problemas sociais. Das operetas às revistas do ano construiu um caminho que proporcionava uma comunicação direta do palco com o espectador, principalmente com uma linguagem sem rebuscamento. Diante do estudo realizado podemos dizer que o autor focalizou em personagens tipos e naqueles que foram destituídos de seu espaço na sociedade brasileira.

Foi através do teatro de revista que Azevedo conseguiu fixar tipos, novos costumes, novos cenários, e instalar em cena de modo mais genuíno o falar brasileiro. Revisando fatos que se passaram no ano anterior a revista tem na atualidade seu tema principal, o seu corpo flexível faz com que o contexto social possa ser encaixado sem dificuldades, por esse motivo absorve com o humor os acontecimentos da sociedade brasileira. As suas convenções, caricatura viva, os tipos, a linguagem, a paródia, serviram como uma luva para representar o jogo de aparências vivido pela sociedade carioca e brasileira. Apesar de sofrer preconceito elitista por suas raízes populares, o teatro de revista caracterizou uma época e a formação de um povo, mantendo-se fiel a seu público mesmo quando a dificuldade financeira foi maior.

Podemos depreender do estudo efetuado que o teatro nacional foi limitado no seu desenvolvimento devido ao avanço do estrangeiro. As dificuldades financeiras e a falta de apoio do público levam ao questionamento sobre esse fazer teatral. O teatro se sabe teatro através de uma conscientização poética que nos autoriza a remissões do universo literário. Através de um recuo no tempo observamos uma recomposição histórica do que era o fazer

teatral, em uma tentativa talvez de reconciliar tradição e modernidade para inferir autenticidade à cultura teatral.

Vimos que no Romantismo a identidade nacional era construída em torno da figura do indígena, no Realismo o que veremos é o um retrato do povo brasileiro construído através da imagem do caipira, do caboclo e do sertanejo, ou outras quaisquer nomações para representar o homem do interior. Azevedo cria uma tela com concepções do teatro e do povo, recorrendo a imagem do povo brasileiro e traços de seus costumes para questionar a respeito da arte teatral do momento. *O Mambembe* nas palavras de Décio (2003) é a caricatura da dualidade teatral, da representação e realidade, e questionamento de busca ilusória do representar sem saber a que fim chegará, aplausos ou abandono. É na confusão entre teatro e realidade que são colocados em relevo questões das condições de trabalho do ator, e as dificuldades estruturais da manutenção dessa arte.

A partir das análises das peças, do terceiro capítulo, podemos concluir que Azevedo foi um grande teatrólogo e autor moralista. Apesar de apresentar temas como o da sexualidade com uma crítica leve, como em *A Capital Federal* que deu mais enfoque ao fato de Lola abusar da ingenuidade dos homens do que a sua sexualidade, e inclusive ela reivindica pra si o seu status profissional, uma liberdade pouco vista na época. Para a crítica as peças eram um espelho da sociedade burguesa e de seus costumes, nelas deveriam ser apresentados os comportamentos e costumes que estavam desviados do padrão para que fossem corrigidos. Na burla *A Capital Federal* essa discussão é feita através dos recursos cômicos, com bastante leveza e bom humor os comportamentos desviados eram postos em cena e reprimidos.

Apesar de Artur Azevedo não conseguir sucesso nas peças sérias, pudemos observar que segundo a crítica *O Dote* resistiu quebrando o padrão, e tornou-se um grande sucesso. Sem dúvida Azevedo tinha o talento com as palavras de maneira que sem intenção, já que até para ele foi surpresa o sucesso dessa peça, conseguiu congrega nela elementos que reunisse em várias representações o grande público e a sociedade burguesa da época. O comediógrafo tratou nessa obra com personagens de nível social equivalente aos da plateia economicamente mais elevada, inserindo neles emoção e um enredo simples com tipos engraçados que agradou ao público menos favorecido. Tanto em *O Dote* quanto em *A Capital Federal*, Azevedo alcançou o sucesso e a presença dos dois públicos. Duas peças com gêneros distintos, uma comédia séria que adentra a casa do burguês revelando comicamente seus vícios e suas

fraquezas, e uma burleta, que por natureza já se trata de uma peça cômica musicada, protagonizando os costumes do carioca e questões de ordem coletiva da sociedade.

Nosso estudo não foi exatamente baseado no tipo de espectador, mas partiu do desejo de conhecer os tipos de gêneros teatrais e os procedimentos cômicos utilizados por Azevedo. O que percebemos é que o autor sempre esteve preocupado com o público e com a crítica. Julga a crítica hoje que as suas melhores peças são aquelas que ele retira o tema da cultura popular, e com o uso da ironia proveniente das falas espirituosas cheias de crítica social, vai criando situações cômicas. Por mais que *O Dote* tenha agradado aos dois tipos de espectadores, observamos que essa comédia séria contém elementos para uma crítica forte a população burguesa, enquanto *A Capital Federal* congrega elementos menos nobres, ao expor tipos que estão no imaginário popular, como a mulata faceira, o malandro, o caipira ingênuo, a cortesã, entre outros. Comparando as duas obras vemos que os procedimentos cômicos são os mesmos, e a crítica é para corrigir costumes. O que observamos de diferente é que a comédia musicada *A Capital Federal* é mais rica de detalhes cômicos. Utilizando todo o seu talento o autor une o ritmo ligeiro e elementos da cultura popular para explorar melhor o viés cômico, criando situações engraçadas nas quais o público se identifica.

Como homem que viveu da pena, Azevedo soube manusear caricaturas, o seu teatro sem dúvida foi 'o teatro do riso', um riso moralizador que ratifica a teoria cômica proposta por Bergson. Através das nossas análises percebemos que o autor fez bastante uso dos procedimentos cômicos para se comunicar com a sociedade, ele incorporou mensagens moralistas nos enredos das suas peças na intenção de corrigir costumes. De maneira geral suas obras expõem a ridicularização de determinados aspectos da vida social dos personagens, condutas morais são postas em cena para, através do viés cômico, serem exploradas e causar o riso, riso este que atuará como castigo para o comportamento humano desviado do ideal proposto socialmente.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Artur. *A Capital Federal*. Disponível em: <http://minhateca.com.br/action/SearchFiles>. Acesso em 16/09/11.

_____. *Comeu!*. In: *Teatro de Artur Azevedo tomo V*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. p. 117-201.

_____. *Fritzmac*. Disponível em: <http://minhateca.com.br/action/SearchFiles>. Acesso em 16/09/11.

_____. *O Dote*. Disponível em: <http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/574.pdf>. Acesso em 16/09/2011.

_____. *O Mambembe*. In: *Melhor Teatro Artur Azevedo*. São Paulo: Global, 2008. p. 155-299.

_____. *O Tribofe*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000037.pdf>. Acesso em 16/09/11.

ASSIS, Machado. *Crítica Teatral*. São Paulo: Editora Brasileira, 1955.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOSI, Alfred. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CANDIDO, Antônio. *Textos de intervenção*. São Paulo: 34 Ltda, 2002.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FARIA, João Roberto. *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESPE, 2001.

FREUD, S. *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GUINSBURG, J; FARIA, J.R.; LIMA, M.A.; (Orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, SESC SP, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

JOLLES, André. *O Chiste*. In: *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

- KOK, Glória. *Rio de Janeiro na época da Av. Central*. São Paulo: Bei Comunicações, 2005.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.
- MAGALHÃES JR., R. *Artur Azevedo e sua época*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1995.
- MARTINS, Antonio. *Artur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Campinas, SP: [s.n.], 2006. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000385870>. Acesso em 14/06/2011.
- PASCOLATTI, Sonia Aparecida Vido. *Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/sonia_pascoalatti.pdf. Acesso em 13/07/2015.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- _____. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática: 1992.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: das origens à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacem, 1988.
- SAADI, Fátima. *Lessing, Voltaire e seus fantasmas*. Folhetim, Rio de Janeiro, nº1, p. 8-15, 1998. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim1.pdf>
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.
- _____. *Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem"*. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/schwarz.html>. Acesso em 02/12/2014.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.