

Artur Azevedo e a burleta: *A Capital Federal*
Artur Azevedo and the burleta: A Capital Federal

João Roberto Faria *

RESUMO:

O presente artigo é um estudo da burleta *A Capital Federal*, de Artur Azevedo. Encenada pela primeira vez em fevereiro de 1897, essa peça é uma síntese do teatro cômico e musicado que foi hegemônico no Brasil nos três últimos decênios do século XIX. O autor lançou mão de recursos buscados na comédia farsesca de costumes, operetas, paródias, revistas e mágicas (a *féerie* francesa) para criar uma peça em que apresenta o contraste entre a cidade e o campo com muita graça e ao mesmo tempo com uma visão nada positiva do Rio de Janeiro, então capital federal. O objetivo deste estudo analítico e interpretativo da melhor peça teatral de Artur Azevedo é fazer uma leitura rente ao texto, quase cena por cena, centrando a atenção nos seguintes aspectos: a estruturação do enredo, a criação das personagens, os procedimentos cômicos e a visão crítica acerca dos costumes urbanos do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: *Artur Azevedo, burleta, teatro cômico e musicado.*

ABSTRACT:

This article is a study of Artur Azevedo's burleta, *A Capital Federal*. This play was first performed in February, 1897, in Rio de Janeiro. It may be considered a synthesis of the comic and musical theater that predominates in Brazil, during the last three decades of the 19th century. The author drew on several resources he found in the farcical comedy of manners, operetta, parodies, revues and fairies (the French *féerie*) in order to create a play where he presents the comic contrast between the city and the country, with fun and a negative vision of Rio de Janeiro, Brazil's capital at that time. The aim of this careful reading of Artur Azevedo's masterpiece is to comment the play closely, almost on a scene by scene basis, in order to study the following aspects: the organization of the plot, the conception of the characters, the comic resources and the critical vision of Rio de Janeiro's way of life.

Key-words: *Artur Azevedo, burleta, comic and musical theater.*

* USP

1. A burleta como síntese do teatro cômico e musicado

Nos dicionários italianos, a palavra *burletta* – diminutivo de *burla*; brincadeira, zombaria – significa uma pequena peça teatral jocosa e satírica, entremeada de música, que esteve em voga no século XVIII. No Brasil, o termo foi recuperado no final do século XIX e empregado para se referir a um tipo de peça (em um, dois ou três atos) que aglutinava aspectos das formas teatrais cômicas que eram do agrado do público. A burleta, nas palavras de Décio de Almeida Prado (1999), retirava “a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista, e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica” (p. 148).

Com tais características, a burleta pode ser considerada uma criação brasileira, que nasceu como resultado da experiência de nossos autores com as diversas formas do teatro cômico e musicado. Depois de escrever comédias, operetas, paródias, revistas e mágicas, homens de teatro como Artur Azevedo e Moreira Sampaio, para citar os mais proeminentes na época, podiam exercitar sua criatividade com a elaboração de peças que não precisavam seguir um modelo pré-determinado.

Sem regras fixas, a burleta geralmente busca o enredo e as personagens na comédia de costumes, conciliando a comicidade com o viés crítico e satírico, por vezes moralizador. Esse modelo caracteriza a obra de Martins Pena, comediógrafo sempre reverenciado por Artur Azevedo. As personagens alegóricas e

a caricatura de pessoas reais, típicas das revistas, não entram na composição da burleta, que mantém o registro ficcional do início ao fim¹. Em contrapartida, o ritmo acelerado da ação e os quadros que se justapõem, bem como as cenas e situações que trazem para o palco os problemas urbanos mais urgentes, são comuns nas revistas. Artur Azevedo encerra *A Capital Federal* e *O Mambembe* com apoteoses, à maneira da revista de ano, mas esse recurso foi logo deixado de lado pelos comediógrafos que escreveram burletas depois dele. Os truques cênicos, que caracterizam a mágica, também entram em algumas burletas, nas quais as mutações podem transformar um cenário em outro num piscar de olhos. É o que ocorre na passagem do sexto para o sétimo quadro de *A Viúva Clark*, de Artur Azevedo, quando um gabinete de diretor de uma secretaria sofre uma mutação e se transforma numa barca de Niterói, que navega na baía do Rio de Janeiro. Ou em *A Capital Federal*, quando os maquinistas fazem o bonde elétrico que sobe para Santa Teresa passar sobre os arcos da Lapa diante dos olhos do espectador. A burleta não aproveita as personagens sobrenaturais da mágica, mas seus autores não abdicaram das conquistas cenográficas que esse gênero trouxe para o teatro nas duas últimas décadas do século XIX. Por fim, da opereta a burleta aproveita a música saltitante e alegre, a todo momento interrompendo o fluxo do enredo e dos diálogos para divertir o espectador com um pouco de malícia e irreverência.

A mistura de características das diversas formas do teatro cômico e musicado fez da burleta um gênero indeterminado, que algumas vezes deixou seus autores indecisos quanto à classificação das peças que escreviam. Artur Azevedo, quando publicou *A Capital Federal*, em 1897, chamou-a de “comédia opereta de costumes brasileiros”. Mas no folhetim “O Teatro”, que publicou em *A Notícia* de 11 de fevereiro do mesmo ano, comentando a estreia da peça, ocorrida dois dias antes, afirmou: “A Companhia do Recreio Dramático ofereceu ao público a 1ª. da *Capital Federal*, burleta em 3 atos e 12 quadros, escrita pelo autor destas linhas e posta em música por Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira”. Também nos anúncios dos jornais, a peça era referida como burleta. Difícil entender por que Artur Azevedo não manteve essa denominação quando a publicou. De qualquer modo, a posteridade consagrou-a como uma burleta – para muitos, sua melhor obra.

Em outro folhetim, de 4 de fevereiro de 1897, também publicado no jornal *A Notícia*, o autor conta como nasceu *A Capital Federal*. O ator Brandão (o ator cômico mais famoso na época, conhecido como “o popularíssimo”), tendo feito muito sucesso no papel de Eusébio, n’*O Tribofê*, a revista de ano dos acon-

1 Artur Azevedo, no folhetim “O Teatro”, publicado no jornal *A Notícia*, de 26 de janeiro de 1900, esclarece um leitor que lhe pergunta se *A Viúva Clark* é uma revista. Diz ele que não, que se trata de uma peça em que enredo, cenas e episódios “são inventados e os personagens de pura fantasia”. Os folhetins de *A Notícia* podem ser lidos no CD que acompanha o livro *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo*, organizado por Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (Campinas: Ed. da Unicamp, 2009).

tecimentos de 1891, insistiu com Artur Azevedo para que fosse extraída “uma nova peça da peça velha”. O dramaturgo português Eduardo Garrido também havia dito ao colega que isso era possível, que havia uma comédia no interior da revista de ano e que até poderia ter o título de *A Capital Federal*. Aceita a sugestão, relata o comediógrafo:

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

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

Foram conservados alguns bonitos números da partitura do *Tribofe*, escrita pelo inspirado Assis Pacheco, e introduzida uma linda valsa, composta por Luiz Moreira. Da composição de todos os demais números, que não são poucos, em boa hora se encarregou o jovem Nicolino Milano, talento musical de primeira ordem, a quem está reservado um grande futuro na arte brasileira.

Os esclarecimentos de Artur permitem que vejamos *A Capital Federal* como uma comédia que sintetiza praticamente todo o teatro brasileiro do final do século XIX. Se a burleta é um gênero misto, devemos observar na peça de Artur quase todos os temas e as formas do teatro cômico e musicado então em voga. Assim, o enredo, o corte das personagens e a descrição dos costumes rurais e urbanos são todos buscados na comédia de costumes, remontando a Martins Pena, bem como alguns recursos de comicidade, como os apartes, o português estropiado pelos personagens da roça, os disfarces e a correria em cena. Esclareça-se que a base do enredo repete a situação criada e desenvolvida em *O Tribofe*: uma família da roça vem ao Rio de Janeiro à procura de um rapaz que prometeu casamento para a jovem Quinota. Já a opereta contribui para *A Capital Federal* com a música, a dança e alguns recursos cômicos como a malícia, os trocadilhos picantes e o senso paródico. E, finalmente, da mágica e da revista de ano o autor decalcou a grandiosidade do cenário (o hall luxuoso do Grande Hotel da Capital

Federal na primeira cena ou os arcos da Lapa com o bonde passando por cima, por exemplo) e a apoteose final.

Definida a natureza da burleta *A Capital Federal*, passemos ao seu estudo analítico e interpretativo, numa leitura rente ao texto, quase cena por cena, centrando nossa atenção nos seguintes aspectos: a estruturação do enredo, a criação das personagens, os procedimentos cômicos e a visão crítica acerca dos costumes urbanos do Rio de Janeiro.

2. A cena de exposição

Fiel ao espírito da “peça benfeita”, que nas cenas iniciais dá as primeiras informações ao espectador acerca do enredo e das personagens principais, Artur Azevedo cria um primeiro quadro no qual tudo é feito para preparar os desdobramentos que virão nos quadros seguintes. Assim, didaticamente, poderíamos dizer, a peça começa pela apresentação do espaço cênico em que se passa uma parte da ação: “o suntuoso vestíbulo do Grande Hotel da Capital Federal” (AZEVEDO, 1965). A indicação da rubrica exige o luxo na decoração do cenário, que deve se concretizar no palco ou na imaginação do leitor. A cena de abertura revela a natureza da peça musicada, fazendo jus às duas denominações dadas pelo autor: uma “burleta”, quando da sua encenação; uma “comédia-opereta de costumes brasileiros”, no volume publicado. Assim, logo de cara, temos música: o gerente do hotel, hóspedes e criados cantam e apresentam, por meio de coplas – uma pequena composição poética em quadras – o hotel num dia movimentado. O destaque fica por conta das palavras um tanto exageradas do gerente, sugerindo o cosmopolitismo da cidade do Rio de Janeiro, que pode ser comparada a Paris, onde não há hotéis melhores do que o Grande Hotel da Capital Federal. No monólogo da cena seguinte, o gerente reafirma as qualidades desse hotel moderno e de seu luxo, que inclui a eletricidade, relógios pneumáticos nos aposentos, sala de natação, ginástica e massagem, entre outras coisas. A construção do hotel é efeito do progresso. As transformações urbanas, que terão seu auge na década seguinte, com as iniciativas do prefeito Pereira Passos, estão em curso, pensadas em termos europeus. Metonimicamente, o hotel representa a cidade que se moderniza, para o bem e para o mal, como a peça nos mostrará.

À apresentação do espaço cênico, segue-se a apresentação das personagens e das situações dramáticas que impulsionarão o enredo. As personagens dão-se a conhecer por três modos distintos: o diálogo, o monólogo e as coplas. Assim, Figueiredo nos fala de si quando conversa com o gerente do hotel. Personagem um tanto extravagante, exprime seu nacionalismo de uma maneira inusitada: deplora o uso de termos estrangeiros, cada vez mais frequentes no Rio de Janeiro cosmopolita, e gosta de “lançar mulatas”, isto é, introduzi-las na vida do “*demi-monde*”, da alta prostituição. Não aprecia as mulheres estrangeiras,

nem as cocotes brancas. Sua admiração pelas mulatas ele exprime cantando as coplas em que elogia as mulatas da Bahia, que “têm decerto a primazia/ no capítulo mulher” (Ibidem). Um dos traços cômicos de Figueiredo é uma espécie de bordão que ele repete várias vezes ao longo da peça, e que aparece já no primeiro quadro, quando ele diz ao gerente do hotel que prefere a palavra “trigueira” para designar a mulata: “Eu digo trigueira por ser menos rebarbativo” (Ibidem). A repetição dessa frase – a partir de certa altura da peça ficamos esperando que ele a diga – induz ao riso, pelo seu caráter mecânico, como se não fosse possível evitá-la. É o que explica Henri Bergson, comentando que Molière, em *O Doente Imaginário*, extrai a comicidade ao fazer uma personagem repetir “uma mesma exclamação incessantemente” (BERGSON, 1980, p. 43). Solteiro, sem problemas financeiros, Figueiredo não é propriamente um gigolô, pois não vive de explorar as mulheres. Seu *hobby*, digamos, é polir os diamantes brutos que lhe caem nas mãos. Artur Azevedo se inspirou em uma personagem de *Mimi Bamboche, vaudeville*, de Eugène Grangé e Lambert Thiboust, que havia sido traduzida por Moreira Sampaio e encenado no Rio de Janeiro, com o título *Mimi Bilontra*, em 1890, com bastante sucesso. É o próprio Figueiredo quem diz que nesse *vaudeville* há um tipo que gosta de lançar mulheres, mas não mulatas, como ele. A presença de Figueiredo na peça se dá exatamente porque o veremos em ação, tentando transformar uma mulata simples da roça em cocote refinada e afrancesada. Alguns pontos altos da comicidade de *A Capital Federal* encontram-se nas cenas entre ele e Benvinda, como veremos à frente. No final do primeiro quadro, quando ele vê a mulata pela primeira vez, diz ao gerente: “aquela hei de eu lançá-la” (AZEVEDO, 1965). É um dos dois nós do enredo armado no primeiro quadro. O outro, veremos a seu tempo. Cria-se no espírito do espectador/leitor a curiosidade: conseguirá Figueiredo “lançar” Benvinda? Como isso se dará?

A segunda personagem importante para a trama entra em cena e interrompe o diálogo entre Figueiredo e o gerente. Trata-se de Lola, uma cocote sem papas na língua. Ela está à procura de Gouveia, seu amante, um rapaz que é jogador e que tem ganhado muito dinheiro apostando na primeira dúzia. Lola é a prostituta antirromântica por excelência. Para o espectador/leitor do final do século XIX, acostumado com a figura de Marguerite Gautier – *A Dama das Camélias* ainda era representada na época – , Artur Azevedo apresentava a prostituta interessada apenas no dinheiro de seus amantes. A valsa que ela canta para apresentar-se ao público é de uma sinceridade de estarrecer. E por isso mesmo suas palavras e comportamento parecem paródia do maior arquétipo da prostituta romântica criada por Alexandre Dumas Filho, capaz de se regenerar por amor e de fazer todo tipo de sacrifício pelo amado. Impossível não rir diante destes versos:

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!

(AZEVEDO, 1965)

Depois de ouvi-la cantar, como acreditar, na cena seguinte, em suas declarações de amor a Gouveia? Ela mente descaradamente. Comicamente, poderíamos dizer, pois estamos diante de um comportamento que desmente as palavras da valsa. É o dinheiro do rapaz que ela quer e é dinheiro que ele lhe dá num envelope para que ela saia do hotel em que está hospedado.

Gouveia se apresenta por meio de um monólogo no qual confessa que Lola é “adorável”, mas “colante” demais (Ibid). E que não se importa em gastar uma boa soma com ela, pois é dinheiro fácil, ganho no jogo. É outro, porém, o assunto central do monólogo. Esse velho recurso da convenção teatral é utilizado também para ajudar na construção do enredo, não apenas para que conheçamos o caráter das personagens, seus pensamentos e ideias. Aqui, a necessidade de esclarecer o espectador/leitor a respeito do que virá pela frente leva o autor a fazer Gouveia confessar que em passado recente era um caixeiro de cobranças, isto é, um trabalhador do comércio, e que andou pelo interior de Minas Gerais, onde conheceu uma moça muito bonita chamada Quinota. Sua fala dá a entender que se aproximaram, namoraram, mas que, separados por um tempo, talvez Quinota já o tenha esquecido. Suas palavras mostram um caráter dividido entre o passado, no qual tinha uma profissão, embora modesta, e o presente, no qual deplora não ser nada, “porque um jogador não é coisa nenhuma” (Ibid). Mas como ganha muito dinheiro, diz ser feliz, muito feliz. A fala não convence, porque a mão do autor está a indicar – pelo menos para o espectador/leitor que conhece os mecanismos da comédia – que Gouveia deverá ser resgatado do vício no correr do enredo. Daí seu monólogo de apresentação conter uma crítica ao abandono do emprego e à decisão de viver do jogo, algo que a peça vai condenar, obviamente. Para demonstrar como o jogo e o dinheiro fácil corrompem o caráter dos bons moços, Artur Azevedo cria uma cena curta em que Gouveia encontra Pinheiro, um companheiro de trabalho, a quem devia dez mil réis. Ele mesmo se lembra da dívida e quer pagar o dobro ao amigo, oferecendo o mesmo valor como juros. Pinheiro fica apenas com o valor que emprestou e o coloca à disposição para uma eventual necessidade futura. Gouveia, arrogante, afirma que jamais irá precisar desse dinheiro. Mais uma vez, quem tem experiência como espectador ou leitor de comédias sabe que em algum momento da peça a sorte de Gouveia vai acabar e ele precisará, sim, desse dinheiro. Se a intenção do autor é condenar o vício do jogo, é claro que vai

mostrar a personagem com sorte no início, desfrutando o dinheiro ganho sem esforço, para depois mostrar o reverso da medalha. A lição ao arrogante Gouveia virá, perto do final da peça, para que ele reveja os erros cometidos e recupere o caráter honrado que tinha quando trabalhava como caixeiro. Não é preciso dizer que é comum nas comédias de costumes a inclusão de lições morais para os espectadores, em obediência à crença de que o riso castiga os costumes e corrige os homens. Felizmente, Artur Azevedo faz isso com muita graça, sem cair no exagero do moralismo sentencioso.

Mas voltemos ao monólogo de Gouveia e à revelação de que esteve em Minas Gerais, onde conheceu Quinota. Ao mencioná-la, logo depois da cena com Lola, ele traz um dado complicador para o enredo, pois fica no ar a possibilidade de que tenha que lidar com duas mulheres. Para que o espectador/leitor não espere muito para ter sua curiosidade satisfeita, já na cena seguinte, a família mineira de Quinota, com Seu Eusébio à frente, entra no hotel. Ele se apresenta cantando “coplas-lundu”. Fazendeiro em São João do Sabará, está no Rio de Janeiro porque

Apareceu um janota
Em São João do Sabará;
Pedi a mão de Quinota
E vei' se embora p'ra cá.

(AZEVEDO, 1965)

Nesses versos, e nos seguintes, Eusébio esclarece que a família veio ao Rio de Janeiro para encontrar Gouveia, informação importante para que o espectador/leitor conheça o dado fundamental do enredo que será desenvolvido ao longo da peça e se pergunte sobre os desdobramentos da situação criada pela presença da família mineira na capital federal.

Eusébio, a esposa Fortunata, Quinota, o menino Juquinha e a empregada Benvinda trazem a roça, o interior do país ao palco. Artur Azevedo poupou Quinota quanto ao aspecto da comicidade. Ela é uma moça ajuizada, que estudou e fala direito, ao contrário dos pais e de Benvinda. O contraste entre a roça e a cidade é acentuado para provocar o riso do espectador/leitor, seja pelo português estropiado em que se expressam, seja pelo desconhecimento dos códigos urbanos. Já em sua primeira cena a família toda entra no hotel, cumprimenta o gerente e vão todos apertando as mãos dos empregados, Eusébio desejando que “Deus Nosso Sinhô esteja nesta casa” (AZEVEDO, 1965). As palavras e a gestualidade da família, indicada nas rubricas – Fortunata “faz uma mesura” (Ibid) ao ser apresentada ao gerente pelo marido – provocam o riso, bem como uma curta cena de farsa que se arma entre os pais e o menino Juquinha. Eles querem que o filho mostre sua instrução ao gerente, dizendo um verso. Como se nega, leva um beliscão da mãe, que lhe diz: “Diz o verso, diabo!” A rubrica indica então

que “Juquinha faz um grande berreiro” (Ibid). Esse tipo de agressão física sem grandes consequências é comum nas comédias farsescas.

Ao final do Primeiro Quadro, não só conhecemos as principais personagens e o caráter de cada um, como também temos todas as informações de que necessitamos para acompanhar o desenvolvimento do enredo. Graças aos monólogos, diálogos e coplas, sabemos que Lola é amante de Gouveia e que a família da roça veio à procura do rapaz, pois havia prometido casamento a Quinota quando esteve em São João do Sabará. Sabemos também que Figueiredo, no final do quadro, impressionado com a beleza da mulata Benvinda quer lançá-la no *demi-monde* carioca. O Primeiro Quadro foi estruturado como uma cena de exposição, em que são apresentadas as personagens e os nós do enredo envolvendo dois grupos distintos: um, formado pela família da roça, Lola e Gouveia; outro, formado por Figueiredo e Benvinda. Claro que acabarão entrelaçados no decorrer da ação.

3. Comicidade e crítica dos costumes

Como peça nascida de uma “costela” da revista de ano *O Tribofe, A Capital Federal* não é uma comédia escrita apenas para divertir o espectador/leitor por meio de um enredo fechado em si mesmo. Não interessa ao autor explorar unicamente a ação dramática, as complicações anunciadas na cena de exposição. Em suas revistas de ano, Artur Azevedo fez a crítica dos costumes de seu tempo e dos aspectos negativos da vida urbana. A cidade do Rio de Janeiro, com suas qualidades e defeitos, sempre foi a protagonista nesse tipo de peça que passava em revista os principais acontecimentos do ano findo. Em *A Capital Federal*, o enredo vai ser desenvolvido paralelamente à crítica dos problemas vividos pelos habitantes do Rio de Janeiro. Daí o segundo quadro passar-se todo num “corredor” de uma agência de aluguel de casas. A família da roça e Figueiredo estão à procura de uma casa para morar, assim como outras personagens que vão aparecer apenas nesse quadro. A especulação imobiliária é o pano de fundo de algumas cenas com bom rendimento cômico. Em meio às disputas pela indicação de uma casa, Figueiredo e Mota desentendem-se com um proprietário e quase chegam à agressão física. A rubrica do que se segue indica a comicidade farsesca que se arma com um quiproquó:

Atiram-se ao Proprietário, que foge, desaparecendo pela esquerda. Mota e Figueiredo encolhem os ombros e saem pela direita, encontrando-se à porta com Eusébio, que entra. O Proprietário volta e, enganado, dá com o guarda-chuva em Eusébio, e foge. Eusébio tira o casaco para persegui-lo. (AZEVEDO, 1965).

Pancadaria em cena é recurso típico da farsa, como se vê bastante em

Martins Pena ou França Júnior. Aqui, a cena é duplamente hilária porque é um inocente que apanha, em vez de Figueiredo ou Mota.

No diálogo entre Figueiredo e Mota há também lugar para a comicidade mais refinada do chiste. Ambos falam sobre a dificuldade de se conseguir alugar uma casa no Rio de Janeiro. Mota conta que lhe indicaram uma casa no morro do Pinto e pergunta ao outro: “Você sabe o que é subir ao morro do Pinto?” (Ibid). A sequência:

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.

(Ibid)

Outro recurso cômico infalível neste segundo quadro é o aparte, somado ao quiproquó. No diálogo com Mota, Figueiredo revela que conseguiu entregar uma carta a Benvinda, marcando um encontro no Largo da Carioca. Analfabeta, mas esperta, Benvinda convence Quinota a ler a carta, fazendo-a crer que era a destinatária. Ambas cantam um duetino no qual Quinota mostra-se dividida entre o escrúpulo e a curiosidade. Ela comete um pequeno deslize moral ao ler a carta e em aparte reconhece: “Fui bem castigada” (Ibid). Com a entrada de Eusébio, dizendo ter uma indicação para uma casa, Artur Azevedo constrói uma cena cômica bastante eficaz. Em apartes, Benvinda tenta decorar o local do encontro com Figueiredo e esses apartes são ouvidos por Eusébio, criando um quiproquó bastante engraçado. Assim, quando Benvinda diz para si que o local fica perto de uma charutaria, Eusébio – o único da família que ouviu – diz: “Não sei se é perto da charutaria, mas diz que o logá é aprazive; a casa munto boa... Fica pro cima de um açougue, o que quédizê que nunca fartará carne. Vamos!” (AZEVEDO, 1965). Como devem ir de bonde, Benvinda, em aparte, de novo diz para si que o encontro é no Largo da Carioca, ao que Eusébio retruca: “Que Largo da Carioca! É os bondinhos da Rua Direita! Vamo!” (Ibid).

Comparados a Eusébio e Benvinda, Fortunata e Juquinha têm pequena presença cômica. Mas pelo menos duas de suas falas, com o mesmo português estropiado do marido, podem provocar o riso no espectador/leitor que não considerar adequado o seu modo de reagir às birras do filho. Na primeira, Eusébio vai subir as escadas para ir à agência de aluguel e Juquinha, chorando e batendo o pé, diz: “Eu quero i com papai!...” E Fortunata: “Pois vai, diabo!...” Na segunda, Juquinha repete a frase, pois quer ir com Benvinda. A mãe: “Vai! vai co Benvinda! É preciso munta paciência para aturá este demônio deste menino” (Ibid).

Depois de dois quadros em que a ação se passa em espaços fechados, o

terceiro e último do primeiro ato tem como cenário o Largo da Carioca. É nesse espaço público e movimentado que o enredo da peça começa a ser desenvolvido, em suas duas linhas que vão correr paralelas até o momento em que, por necessidade do enredo, se cruzarão. Nesse quadro veremos o encontro de Benvinda com Figueiredo, em primeiro lugar, e, na seqüência, o encontro da família da roça com Gouveia. Como não quer prender a atenção do espectador/leitor apenas pelo enredo, Artur Azevedo cria uma cena com o objetivo de atacar a hipocrisia e a falsa moral burguesa. Entre os transeuntes, no movimentado Largo da Carioca, está Rodrigues, com quem Figueiredo trava um diálogo, no qual conta o que está fazendo ali. As falas de Rodrigues, pela sua retórica e pose, não nos enganam. Quando ele diz que reprova “incondicionalmente esses amores escandalosos que ofendem à moral e os bons costumes” (Ibid) ou quando afirma ser um “homem de família”, porque entende que “a família é a pedra angular de uma sociedade bem organizada” (Ibid), percebemos nas frases feitas o perfeito hipócrita, que logo se dará a conhecer.

O diálogo entre Benvinda e Figueiredo é curto e tem certa graça, porque estão num espaço público e passam conhecidos dele que o cumprimentam. Ele fala a Benvinda como se ela fosse empregada de uma família de suas relações e ela sabe como disfarçar a natureza da conversa que têm. À parte, ele observa: “Fala mal, mas é inteligente” (Ibid). Ele promete que não faltará nada a ela e ambos saem, a mulata decidida a mudar de vida, a trocar a simplicidade da roça pelo brilho da capital federal. Num breve monólogo, ela se lembra de “seu Borge”, que abusou dela porque era feitor da fazenda e que lhe prometeu casamento. Na dúvida de que o prometido será cumprido, Benvinda opta pela nova existência que lhe oferece Figueiredo, sem saber exatamente o que lhe acontecerá.

O espaço público em que se passa a ação do Terceiro Quadro favorece os encontros casuais. Tal recurso – típico da revista de ano – faz com que personagens entrem e saiam de cena, trombando uns com os outros. Assim, quando Gouveia é trazido para o palco por Lola e seu cortejo de prostitutas – Mercedes, Blanchette e Dolores –, temos música, movimentação e andamento do enredo. Lola queixa-se de ter sido abandonada, trocada pelo jogo, e exige que ele vá jantar com ela. Quando saem todas para ir buscar um leque esquecido em algum bar ou restaurante, Gouveia fica só e Eusébio o vê. A família toda forma um quarteto e canta, feliz com o encontro, já esperado pelo espectador/leitor como necessidade do enredo que precisa de complicações para avançar. O que fará Gouveia em relação a Lola que está prestes a voltar para buscá-lo? No diálogo com a família ele reitera o compromisso assumido em São João do Sabará, desculpa-se pelo silêncio, justifica-se dizendo não ter recebido as três cartas que Eusébio lhe escreveu. O enredo ganha corpo com a confirmação da família de que Benvinda fugiu, enquanto Eusébio revela que “seu Borge” tinha decidido casar-se com ela. E, antes que Lola volte, Gouveia leva todos para jantar em Santa Teresa.

A comicidade da cena fica por conta do linguajar da família e das falas de Fortunata, que não tem papas na língua e lembra ao rapaz que não se brinca com moça de família: “Se seu Eusébio não soubé sê pai, aqui estou eu que hei de sabê sê mãe!”. Mais uma vez – e a repetição torna a personagem cômica –, Juquinha chora e diz seu bordão: “Quero i co Quinota!” (AZEVEDO, 1965).

O ato termina com a volta de Lola, Mercedes, Dolores e Blanchette ao Largo da Carioca. Como não encontram Gouveia, convidam Rodrigues para acompanhá-las. O hipócrita se torna ridículo, motivo de riso, pois dá desculpas de que a esposa o espera, mas acaba indo com as moças. Vale lembrar que após o diálogo com Figueiredo, acima referido, ele havia assediado Benvinda. Quando estão todos saindo da cena, uma surpresa deve encher os olhos do público, conforme a rubrica: “A passagem de um bonde elétrico sobre os arcos. Vão dentro do bonde entre outros passageiros, Eusébio, Gouveia, D. Fortunata, Quinota e Juquinha. Ao passar o bonde em frente do público, Eusébio levanta-se entusiasmado pela beleza do panorama” (Ibidem).

Artur Azevedo explicou em um dos seus folhetins que quis fazer de *A Capital Federal* uma peça de grande espetáculo, não só com música, mas também com truques cênicos e apoteoses, como nas mágicas e revistas de ano. Assim, a subida de Gouveia e da família roceira para Santa Teresa é mostrada em grande estilo, como comprova a rubrica acima transcrita, enquanto Eusébio exclama, comicamente: “Oh! a capitá federá! a capitá federá!...” (AZEVEDO, 1965).

Em relação ao enredo, quando termina o primeiro ato, nossas expectativas se voltam para o que ficou armado e necessita de desenvolvimento. Assim, nos perguntamos: agora que a família da roça encontrou Gouveia, o que vai acontecer? Ele manterá a palavra dada em São João do Sabará e se casará com Quinota? Lola conseguirá segurar seu amante ou vai perdê-lo para a mocinha pura? E Benvinda, que fugiu, o que vai acontecer com ela?

As respostas parciais a essas questões serão dadas no segundo ato, que tem três quadros, e é o mais engraçado da peça. A comicidade cresce nas cenas protagonizadas por Benvinda e Figueiredo, Lola e Gouveia e Lola e Eusébio. Mais uma vez o espaço público colabora para que as personagens se encontrem casualmente e se exponham. Na cena de abertura, no Largo de São Francisco, Benvinda deve aparecer “exageradamente vestida à última moda”, assediada por homens que lhe fazem, segundo a rubrica, “elogios irônicos” (Ibidem). É a sua iniciação, um tanto precoce, como a cena vai demonstrar. Ela se apresenta, com seu português estropiado – que é motivo de riso –, cantando em dueto com um coro. A comicidade se intensifica na cena seguinte, em que Figueiredo tenta ensinar Benvinda a ser uma cocote. Como ela não consegue aprender só com as orientações verbais, ele se faz de cocote, imitando o modo de andar, de falar e de se comportar dessas moças quando são assediadas pelos homens. Até Benvinda acha graça, rindo e comentando: “Que home danado!”. Essa é uma das cenas da peça com maior rendimento cômico. A sofisticação desejada por Figueiredo

contrasta com uma Benvinda chorosa, que não consegue aprender nada, estropiando o português e uma ou outra palavra em francês. Não só percebemos a oposição entre a roça e a cidade, mas também a admirável oposição entre a roça e a França.

Como a máquina do enredo não pode parar, Lola encontra Figueiredo na cena seguinte. Ela está à procura de Gouveia e traz um novo dado para o enredo: Lola vai dar uma festa e convida Figueiredo, que aceita, pois a ocasião é boa para introduzir Benvinda no *demi-monde*. O espaço público favorece o aparecimento das personagens para que o enredo se desenvolva. Agora é Gouveia quem entra, pensativo e cabisbaixo, para nos revelar num breve monólogo que sua sorte no jogo acabou, que já perdeu quase todo o dinheiro que amealhara. Mas, no diálogo com Lola, na sequência, mente, diz que continua a ganhar. Lola faz então uma cena de ciúme, com apartes em que chega a se referir ao rapaz como “pedaço d’asno”. Ela sabe que ele está se encontrando com a família da roça e que até no teatro foi visto ao lado de Quinota. Esperta, ao final do diálogo, percebe que Gouveia está liquidado. Quando saem de cena, são vistos por Eusébio, Fortunata e Quinota, que entram para acrescentar um dado novo ao enredo – e que se mostrará importante no desfecho da peça: Juquinha não sai do velódromo.

Eusébio fica só e Benvinda entra, de luneta e “sibilando os esses”, como lhe ensinou Figueiredo, e estropiando o francês. O aspecto cômico da personagem se dilui no diálogo entre ambos. Bem que Eusébio podia ter dado um pequeno dote para ela se casar com “seu Borge”. O que fica claro, aqui, é que se inicia um processo de desagregação moral da família da roça. Começou com Benvinda, atingiu Juquinha, que vive na “vadiação”, segundo Fortunata, e não tardará a vitimar Eusébio, que se colocou uma tarefa perigosa para cumprir: falar com Lola para que ela abandone Gouveia e o deixe livre para se casar com Quinota.

O Quadro vi se passa na casa de Lola, no dia da sua festa, do baile à fantasia. No primeiro diálogo com Gouveia, ela o humilha, terminando o relacionamento e dizendo que só queria o seu dinheiro. A comicidade está na gravidade da situação e no contraste com os figurinos, pois ele está vestido de “Satanás de mágica”. Além disso, Gouveia é risível na sua incompreensão dos “sentimentos” de Lola. Quanto mais ela revela seu verdadeiro caráter, mais ele interpreta as palavras da prostituta como palavras nobres de quem se sacrifica para deixar o caminho livre para o casamento com Quinota. Finalmente ele percebe o papel ridículo que desempenhou e sai, não sem antes fazer ameaças vazias, com “ares de galã de dramalhão”, segundo a observação ferina de Lola.

Mas a cena cômica central do segundo ato ainda estava por vir. A saída de Gouveia é seguida pela chegada de Eusébio, que vem conversar com Lola. Logo de cara temos um bom achado cômico, pois o matuto se espanta de entender tudo o que Lola diz. Achava que ela ia “embrulhar” língua com ele, mas

vê que ela fala bem o português. Lola explica que é espanhola e que o espanhol se parece muito com o português, dando como exemplos as palavras *hombre*, homem e *mujer*, mulher. Segue-se este diálogo:

EUSÉBIO (*Mostrando o chapéu que tem na mão.*) – E como é chapéu, madama?

LOLA – Sombrero.

EUSÉBIO – E guarda-chuva?

LOLA – Paraguas.

EUSÉBIO – É! Parece quase a mesma coisa! – E cadeira?

LOLA – Silla.

EUSÉBIO – E janela?

LOLA – Ventana.

EUSÉBIO – Muito parecida!

Essa comicidade leve e chistosa é apenas um aperitivo para a comicidade picante de uma cena de sedução, que virá logo em seguida. Eusébio não está ali para aprender espanhol – como Lola mesma diz. Ele quer que a prostituta deixe Gouveia. O diálogo faz uma alusão, ou mesmo uma pequena paródia, da cena de *A Dama das Camélias*, em que o pai de Armand Duval vai conversar com Marguerite para que ela abandone o rapaz, uma vez que o relacionamento entre ambos estava prejudicando a família. Essa cena estava na lembrança de todos os espectadores da época, pois a peça de Dumas Filho ainda era muito encenada, principalmente pelas companhias francesas e italianas que nos visitavam. Como se sabe, Marguerite age com nobreza, atendendo ao pedido do pai de Armand. Já a nossa Lola vê uma oportunidade de ganhar mais dinheiro, seduzindo Eusébio, aproveitando-se da sua simplicidade. A cena é hilária, desde o início até o final. Ao ouvir o pedido de Eusébio, ela – que havia dispensado Gouveia na cena anterior – reage exageradamente, como personagem de melodrama: “Lola levanta-se, fingindo uma comoção extraordinária; quer falar, não pode, e acaba numa explosão de lágrimas” (AZEVEDO, 1965). A paródia do melodrama não se restringe à gestualidade. Também as palavras ditas por Lola são chavões conhecidos dos espectadores, tornando-se motivo de riso:

– 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! (*Ibid*)

Irresistivelmente cômicos são os apartes de Eusébio. Lola agarra-se a ele, que fica visivelmente perturbado. “Que cangote cheirosos!...”, exclama, abraçado. Ou: “É um pancadão! Seu Gouveia teve bom gosto!...” (Ibid). E o mais engraçado, quando já está totalmente nas mãos de Lola: “Seu Eusébio tá perdido!”. Completa-se a vitória da cidade sobre o campo, da prostituição sobre a família. Apenas Dona Fortunata e Quinota resistem aos brilhos da capital federal, ao “micróbio da pândega”. No baile à fantasia, mais uma vitória do “mal”, digamos, com a confissão da hipocrisia de Rodrigues, que ali está depois de mentir para a mulher. O seu relato de uma viagem falsa a Petrópolis é de um cinismo inqualificável, mas o espertalhão na verdade é o enganado, pois a esposa lhe dá o troco na mesma moeda, segundo as prostitutas. E isso o torna personagem risível, como todos os maridos traídos nas boas comédias. A hipocrisia de Rodrigues não será poupada por Figueiredo, que lhe passa uma descompostura.

A comicidade em torno de Benvinda e Eusébio ainda alimenta as cenas finais do segundo ato. Ela surge vestida de Aída no baile à fantasia, apresentada por Figueiredo, vestido de Radamés, como dona Fredegonda – seu extravagante e engraçado “nome de guerra” –, a “estrela mais cintilante do *demi-monde carioca*”. Não nos esqueçamos da lição de Wladimir Propp, para quem “os nomes cômicos são um procedimento estilístico auxiliar que se aplica para reforçar o efeito cômico da situação, do caráter ou da trama” (PROPP, 1992, p.129-132). Claro que Benvinda continua uma figura que nos faz rir, falando português errado e trocando expressões francesas. A comicidade da cena se intensifica nos disfarces para o baile de fantasia. Eusébio entra vestido de “princês” e aperta a mão de todos. O contraste entre roça e cidade se acentua. Benvinda e Eusébio não pertencem a esse universo. Mas ali estão, ali se encontram e conversam: a desagregação moral os atingiu em cheio. No diálogo, a diferença em relação aos outros motiva um chiste ótimo, dito por Figueiredo, após ouvir Eusébio explicar a Benvinda por que está ali; “Eu vim falá cá madama pro mode seu Gouveia... e ela me convidou pra festa... e eu tive que alugá esta vestimenta, mas vim de tilbo porque hoje é sabo de aleluia e eu não quero embrulho comigo” (AZEVEDO, 1965). Figueiredo comenta, referindo-se a Benvinda: “Oh! bom! foi o seu professor de português!” (Ibid).

O segundo ato termina com a entrega total de Eusébio ao mundo desregrado de Lola. Ela o embriaga e, diante de todos, ele assume que passa a ser o amante oficial da bela prostituta. A música toma conta da cena e a bebida contagia a todos, como aponta a rubrica (“*Figueiredo e Rodrigues carregam Eusébio. Organiza-se uma pequena marcha, que faz uma volta pela cena, levando o fazendeiro em triunfo*”). (Ibid) O ato se encerra num canção desenfreado, típico das operetas, em volta de uma mesa sobre a qual está Eusébio, completamente bêbado. Não é preciso dizer que a comicidade cresce nesse desfecho, que explora o contraste

entre a esperteza de Lola, que mente descaradamente em suas juras de amor, e a simplicidade do matuto que se deixa enganar, embriagando-se com a bebida e com as palavras sedutoras da prostituta. O diálogo entre ambos tem ótimos achados cômicos e até mesmo certa malícia que diverte. Quando Lola pede a ele que a trate sem cerimônia, temos estas breves falas:

EUSÉBIO – Eu já gosto da madama cumo quê.

LOLA – Não digas a madama. Trata-me por tu.

EUSÉBIO – Não me ajeito... Pode sê que dispois...

LOLA – Depois do quê?

EUSÉBIO (*Com riso tolo e malicioso.*) – Ah! ah!

(AZEVEDO, 1965)

Toda a sequência, na qual se completa a sedução, é hilária, pois é Lola que o faz beber o ponche, até ficar embriagado. Artur Azevedo não perde nenhuma oportunidade para provocar o riso no espectador/leitor. Diante de uma bebida que não conhece, Eusébio, confundindo ponche com poncho, pergunta a Lola: “Ué! Ponche não é aquela coisa que a gente veste cando amonta a cavalo?” (Ibid)

Ao final do segundo ato, o enredo nos lança novas questões. Como vai evoluir o relacionamento entre Eusébio e Lola? Como fica a família desbaratada pelos vícios da cidade? O que fará Gouveia, empobrecido e dispensado pela amante? Benvinda continuará a sua carreira no *demi-monde* carioca?

A resposta à primeira pergunta começa a ser dada já na abertura do terceiro ato. Eusébio está gostando de ter uma mulher como Lola, mas sabe que está errado e se preocupa com a família. No ritmo frenético da comédia, não há tempo para crises morais. Estão ambos em cena para que vejamos como Lola é exímia na arte da espoliação. Ela convence o amante a comprar-lhe joias e, não contente com o que consegue por meio da lábia, engana-o com a ajuda de Lourenço, seu criado e amante. Numa cena um tanto extravagante, ambos encenam uma comédia para Eusébio, que não reconhece Lourenço sob um disfarce e acredita que está diante de um credor de Lola, que ali chegou para cobrar uma dívida de dois contos de réis. O matuto é facilmente enredado pelo casal escroque – Lola se fazendo de vítima e Lourenço insultando-a desmedidamente – e sai para buscar o dinheiro.

Na sequência, nova cena que ilustra a capacidade de Artur Azevedo de criar situações risíveis. Aparentemente desnecessária para o enredo – veremos que no Quadro x do terceiro ato ela se justifica –, serve para reafirmar o caráter antirromântico de Lola e para satirizar, por meio da paródia, os poetas decadentistas. Duquinha se apresenta como candidato a amante de Lola. É um rapaz tímido, de dezoito anos, que lhe traz flores e versos. No diálogo entre eles, a graça está nas intervenções e comentários de Lola, sempre chistosa, como se vê nesta falas:

DUQUINHA – Sou poeta moderno, decadente...

LOLA – Decadente? Nesta idade?

DUQUINHA – Nós somos todos muito novos.

LOLA – Nós quem?

DUQUINHA – Nós, os decadentes. E só podemos ser compreendidos por gente da nossa idade. As pessoas de mais de trinta anos não nos entendem.

LOLA – Se o senhor se demorasse mais algum tempo, arriscava-se a não ser compreendido por mim.

O bom humor da cena continua com a leitura dos versos. Como não rir do chiste bem sacado de Lola, ao ouvir a estrofe que começa e termina com “Santa das santas, santa das santas!”: “Santa? Eu!... Isso é que é liberdade poética!”. Ou da correção que ela faz no poema em que é chamada de “bela andaluza”, dizendo ser de Valladolid?

Menos engraçadas são as recriminações da prostituta ao rapaz ingênuo que não lhe levou uma joia de presente, mas flores e versos. Lola não quer ser uma nova dama das camélias e é dura quando diz a Duquinha: “Que mania essa de não nos tomarem pelo que somos realmente! Guarde os seus versos para as donzelinhas sentimentais e, ande, vá buscar o ‘Sésamo, abre-te’ e volte amanhã”. A ridicularização do “poeta decadente” se completa com o que diz em aparte ao sair de cena: “Vou pedir dinheiro à mamãe”, uma fala que o torna risível, evidentemente.

Quanto à paródia propriamente dita, ela atinge o estilo decadentista nos versos em que há excesso de repetições de palavras e expressões. Com extrema facilidade para versejar, Artur fez de Duquinha um poeta que se exprime de acordo com um recurso melódico da poesia simbolista, mas, claro, com o exagero que caracteriza a paródia. Assim, são motivo de riso os versos que ele lê para Lola, os quais ela mesma repete ao dizer que preferia uma joia, “que produziria mais efeito que todo esse: Como te adoro, como te adoro,/Linda espanhola, linda espanhola,/Santa das santas, santa das santas”. Observe-se a resposta de Duquinha: “Vejo que não lhe agrada a escola decadente...”. Fica bem evidente o alvo da paródia. Façamos um parêntese para lembrar a observação de Manuel Bandeira quanto às reações negativas ao simbolismo, quando do aparecimento dos seus primeiros poetas e de certas idiossincrasias: “Os simbolistas foram rudemente atacados e ridicularizados não só pelo público em geral, como pelos seus confrades parnasianos e pelos maiores da crítica” (BANDEIRA, 1967, p. 14)².

Terminado o diálogo entre Lola e Duquinha, o quadro seguinte volta a explorar o espaço público, que facilita o encontro entre as personagens. Todos

² Manuel Bandeira, *Antologia dos Poetas Brasileiros – Poesia da Fase Simbolista*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967, p. 14.

estarão no velódromo, por razões diversas, ou fazendo o enredo avançar, ou protagonizando cenas que favorecem a crítica aos costumes e vícios urbanos. Assim, as corridas fraudulentas de bicicleta são denunciadas, com a presença de uma quadrilha que atua no velódromo sob a liderança de Lourenço, o empregado e amante de Lola. O mesmo Lourenço canta as coplas em que é reiterada a crítica ao custo de vida e ao alto preço do aluguel. Fortunata e Quinota, que ali estão com Gouveia para resgatar Juquinha da “vadiação”, travam um diálogo sério, no qual a mocinha mostra discernimento ao observar como é diferente a vida na roça e que não ficará na cidade depois de casada:

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

FORTUNATA – Olhe seu Eusébio, um home de cinquenta ano, que teve até agora tanto juízo! Arrespirou o á da capitá federá, e perdeu a cabeça!

GOUVEIA – Apanhou o micróbio da pândega!

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

O diálogo continua e Quinota diz mais a Gouveia: que ele precisa se abrir com Eusébio, contar que é um “jogador arrependido” para conquistar sua confiança e se associar a ele na condução dos negócios no interior de Minas. Troque os seus prazeres pela tranquilidade, ela lhe recomenda, acrescentando: “case-se, faça-se agricultor, e sua esposa, que não será muito exigente e terá muito bom senso, todos os anos lhe dará licença para vir matar saudades daquilo a que o senhor chama o micróbio da pândega”.

Do ponto de vista do enredo, o casamento entre Gouveia e Quinota parece estar arranjado, ou pelo menos bem encaminhado. A cena no velódromo mostra também o arrependimento pelos maus passos, tanto de Eusébio quanto de Benvinda, anunciando já a acomodação necessária ao desfecho que se espera de uma comédia. Nessa altura, toda a comicidade da situação em que ambos foram colocados já foi devidamente explorada. Eis que, ao final da corrida, vencida pelo azarão Colibri, que não é outro senão Juquinha, todos vêm para a cena. Os encontros inesperados e indesejados provocam enorme confusão e correria tipicamente farsesca e vaudevillesca. Eusébio corre atrás de Juquinha, Lola corre atrás de Eusébio, as mulheres que estavam com Lola correm atrás dela, Figueiredo corre atrás delas, Fortunata entra e sai correndo na mesma direção – pois viu Eusébio –, Quinota corre atrás da mãe e Gouveia atrás dela. Ainda entram em cena Benvinda, perseguida por Lourenço e ambos saem correndo.

A cena é divertida, mas com a confusão os fios do enredo ficam soltos e não sabemos o que vai ser de Eusébio e Benvinda. Gouveia se reaproximou

de Quinota e tudo indica que ficará com ela, depois do diálogo em que ela lhe pregou uma bela “lição moral mesmo nas bochechas”, como ele mesmo diz.

No quadro seguinte, que se passa na rua do Ouvidor, a primeira cena reitera a paródia aos poetas decadentistas. Dois literatos comentam que ninguém mais vê Duquinha depois que ele se tornou amante de Lola. Claro que ele entra na sequência, um tanto nervoso, para contar que Eusébio o flagrou com ela. O fato em si não é engraçado, mas a comicidade se instaura quando Duquinha recita os versos que estava dizendo a Lola, versos com as mesmas repetições abusivas do decadentismo:

Depois que te amo, depois que és minha,
Nado em delícia, nado em delícia...

(...)

Oh! se algum dia destino fero

Nos separasse, nos separasse...

(AZEVEDO, 1965)

“Verlaine puro”, comenta um dos literatos, absurdo que nos faz rir. A desatenção de Lola e Duquinha tem uma razão de ser: encaminhar o enredo para o desfecho conveniente. Eusébio, tendo abandonado a prostituta, pode agora voltar para a família. Mas, antes disso, é preciso punir os desonestos da comédia. Artur quer divertir o espectador, mas sem perder de vista certo senso moral. Se nos divertimos com as personagens cheias de vícios, o riso deve castigar os costumes. Assim, Lola será roubada por Lourenço, que por sua vez será preso. Há lugar ainda para mais uma lição moral, no encontro casual entre Gouveia e Pinheiro, que ainda tem no bolso os dez mil- réis para socorrer de novo o amigo, mas não sem dizer: “Sempre achei que o jogo, seja ele qual for, não leva ninguém para diante”.

O que surpreende nessa cena é que Gouveia, muito desanimado, traz as botas rotas e a barba por fazer. Há oito dias não vai à casa da noiva, porque tem vergonha da pobreza em que está. Como o enredo precisa avançar, ele encontra Eusébio, que quer voltar para a família, mas não tem coragem. Os dois resolvem ir juntos, um apoiando o outro. Aqui, a comicidade está bem integrada ao enredo, pois, quando Gouveia vê Eusébio, pensa que ele vai falar-lhe de Quinota, mas o fazendeiro lhe fala de Lola, que encontrou “beijando um mocinho”. O diálogo que travam é hilário, porque Artur Azevedo tem habilidade para esticar a corda do quiproquó ao máximo.

O desfecho não poderia ser diferente: após a desagregação moral, todos aprendem com os erros e a família se recompõe, inclusive com a volta de Benvinda, que na fazenda se casará com “seu Borge”, como promete Eusébio, porque “quem não sabe é como quem não vê”. Se ele pôde ser perdoado por Fortunata, que ralha só um pouco – “Diabo de home, véio sem juízo!” –, Benvinda também

FARIA, J. R..
*Artur Azevedo
e a burleta: A
Capital Federal*

terá sua chance, já curada, afinal, do “micróbio da pândega”. Gouveia, claro, será marido de Quinota e sócio de Eusébio. A mensagem final fica por conta do fazendeiro: “A vida da capitá não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria”. Essas são as últimas palavras da peça, que são reforçadas por uma “apoteose à vida rural”, à maneira das revistas de ano que terminavam sempre com uma apoteose. Embora fosse um apaixonado pelo Rio de Janeiro, Artur Azevedo quis dar um recado claro para os seus contemporâneos, divertindo-os com um enredo tradicional da comédia de costumes, mas chamando a atenção para os aspectos negativos – alguns até brilhantes e sedutores – da vida urbana no Rio de Janeiro de seu tempo.

AZEVEDO, Artur. *A Capital Federal*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos Poetas Brasileiros – Poesia da Fase Simbolista*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

NEVES, Larissa de Oliveira e LEVIN, Orna (orgs.). *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

PROPP, Wladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

Submetido em 16/9/2016

Aceito em 24/9/2016